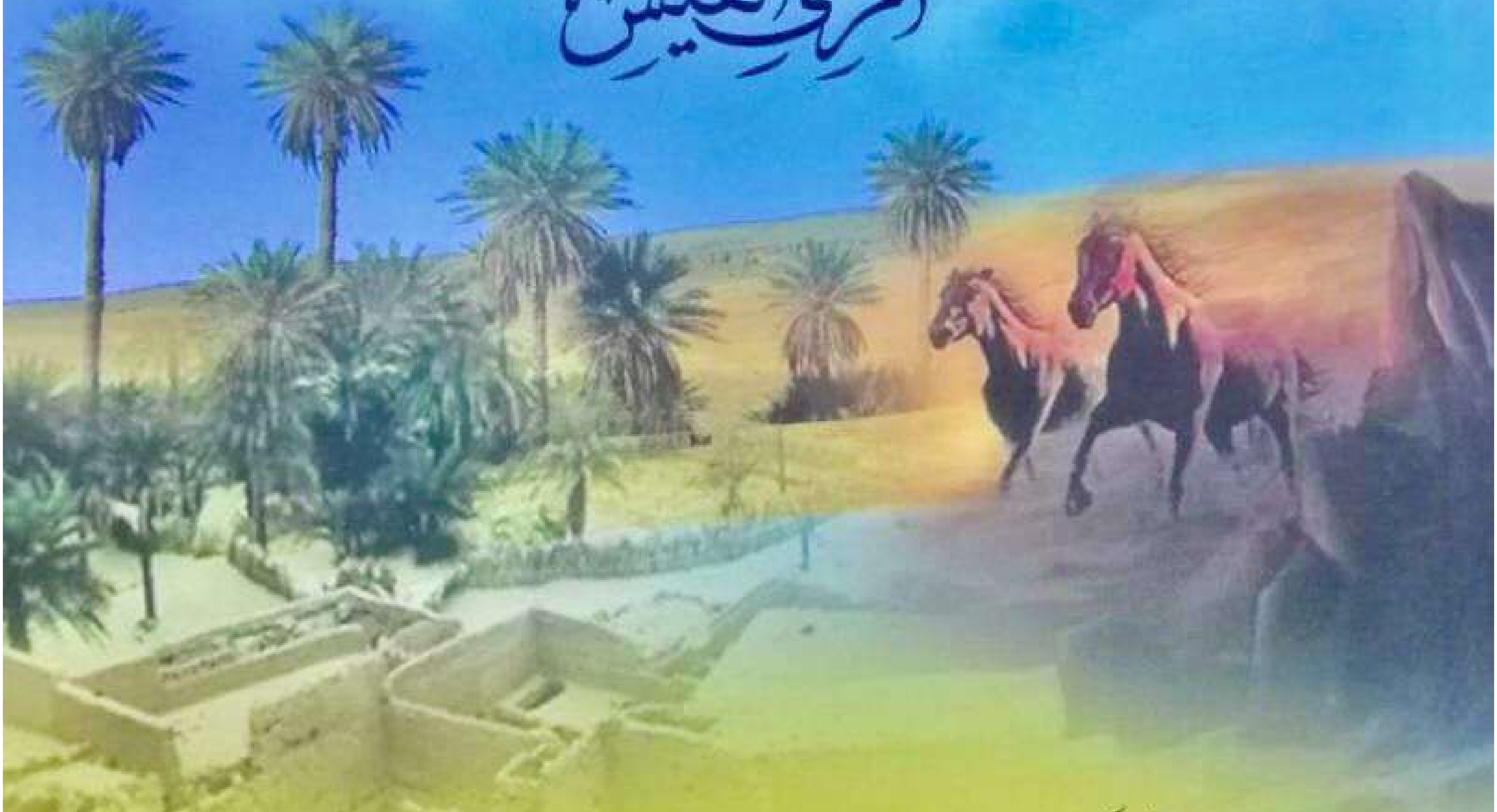
ألا عِمْ صباحًا

شرح أدبي عربي على القصيدة العذبة النبيلة لملك الشعراء

امرئ القيس



قرأها وكتب شرحها

أبو قيس محمد رشيد

قدم له الأستاذ الدكتور

خالد فهمي

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت ٠٢٣٩٠٠٨٦٨

Editions Al-Adab 1923

42 Opera Square - Cairo Tel: (202) 23900868

ألا عِمْ صباحاً

الأعمر صباحا

شرح أدبي عربي على القصيدة العذبة النبيلة لملك الشعراء امرئ القيس

قرأها وكتب شرحها

أبو قيس محمد رشيد

قدم له الأستاذ الدكتور

خالد فهمي

Editions Al-Adab 1923

42 Opera Square - Cairo Tel: (202) 23900868

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨

بسم الله الرحمن الرحيم

مكتبة الآداب

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

- رشيد، محمد يوسف.

. ألا عم صباحًا: شرح أدبي عربي على القصيدة العذبة النبيلة لملك الشعراء امرئ القيس/ قرأها وكتب شرحها أبو قيس محمد رشيد؛ قدم له خالد فهمي – القاهرة محمد يوسف رشيد ٢٠٢٠م

. ط٢. القاهرة: مكتبة الآداب ٢٠٢٠م.

-٢٢٨ ص، ٢٤سم

رقم الإيداع: ٢٠٢٠/٣٢١٣

الترقيم الدولي: I.S.B.N: 9789779302874

- تدمك: ٩٧٨٩٧٧٩٣٠٢٨٧٤

١- الشعر العربي – تاريخ ونقد

٢- الشعر العربي – تاريخ – العصر الجاهلي

٣- امرؤ القيس – امرؤ القيس بن حجر بن الحارث، نحو ٤٩٧-٥٤٥

أ. فهمي، خالد (مقدم)

ب. العنوان ٨١١,٠٠٩

الناشر

مكتبة الآداب

أسسها علي حسن عام ١٩٢٣م

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة (١١١١١)

الطبعة الثانية ١٤٤٠هـ = ٢٠٢٠م

Editions Al-Adab

42 Opera Square - Cairo (11111)

Tel & fax: (202) 23900868

E-mail:adabook@hotmail.com

أهدي هذا الشرح إلى روح
جدنا الشاعر الملك امرئ القيس
وأهديه إلى صاحبة الفضل في إنشاد
هذه القصيدة البسباسة التي فجرت
هذه المعاني في صدر شاعرنا

مقدمة الطبعة الثانية

الحمد للَّه وبعد. فأول ما أسطره في هذه التقدمة للطبعة الثانية هو شكر اللَّه عز وجل على ما يسَّر من أمر هذا الكتاب، لا أقول منذ أن اخترتُ دار الآداب لطباعته ونشره، ولا أقول منذ أن كتبتُ هذا الشرح على هذه القصيدة المُنِيفة، وإنما أَرجِع إلى ما قَبلَ هذا بسنوات فأقول منذ أن قدَّر لي اللَّهُ إدراكَ القيمة الفنيَّة غير العادية لهذه القصيدة، فظَلِلتُ مُخالِطَها سنواتٍ وأنا بها مشغوفٌ وإليها ملهوفٌ وعند قراءتها ثَمِل! فلم أمسك القلمَ لأسطر الشرح إلا بعد سنواتٍ أخالطها بها مخالطة العاشق حتى هيَّأ اللَّهُ ليَ أمرَ فهمها على وجهها، ثم هيَّأ لي أمرَ كتابة شرحها، ثم هيَّأ أمرَ اختيار مكتبة الآداب المباركة لطباعته ونشره.

ثم لا يسعني إلا أن أشكر لهذا الرجل النادر! الوالد الفاضل الأستاذ أحمد علي حسن (صاحب مكتبة الآداب المباركة والقيّم عليها) ذلك أنني ما رأيتُ مَن يُشبهه أو يُقاربه في اتخاذ الطباعة والنشر رسالةً ثقافيةً وقضيةً شخصيةً، فلم يَخْفَ انتقاؤه نشراتِه، ولم يَخْفَ بُعْدُه ونزاهتُه عن كل صور الجشع الماليّ التي يتلبَّس بها أصحاب دور النشر عادةً! فظلَّت أسعارُ المنشورات بمكتبة الآداب في مستوًى مُلفِتٍ من الرِّخَص لائقٍ بالقارئ المصري الذي يرزح تحت أثقال الموقف الاقتصادي، وظلَّ هذا أصلًا لا يتغير عنه الأستاذُ الوالد حتى حين ارتفعَت الأسعار واحتَدَم الجشع في أوساط التجار ومنهم بل على رأسهم تجار الكتب! فشكرًا للأستاذ الفاضل أحمد علي حسن، وأسأل اللَّه أن يبارك في مكتبة الآدب وأن يعين صاحبَها على رسالته.

فهذه -أخي القارئ- الطبعة الثانية من شرحي على القصيدة «ألا عم صباحًا» تداركتُ فيها بعضَ ما وقعَ في الطبعة الأولى، فكان عملي في هذه الطبعة الثانية على وجه التحديد أن:

صحَّحتُ بعضَ المواضع التي زلَّ فيها القلم أو غَفل عن تسويتها في أثناء تعديلات صياغة الشرح على الوجه المناسب.

قمتُ بإعادة الصياغة لبعض الجمل أو المقاطع القصيرة لتكون أكثر مناسبة وقُربًا إلى القارئ وأبعدَ عن حصول الإشكال.

أزلتُ الصفحات التي تكررت خطأً من نصِّ القصيدة مما أحدث إخلالًا في الفهرس العلمي.

صححتُ موضعين من نص القصيدة في صدر الكتاب: (يُطِفنَ) إذ وقعَت (يَطُفنَ) و(الشَّرَبَّة) إذ وقعَت بكسر الراء.

فهذه هي الطبعة الثانية بين يديك من عُصارة عيشي مع هذه القصيدة، حاولتُ في الشرح تقريبَ شيءٍ مما أجده وأنا أعيش هذه القصيدة، وأنصحكَ أن تقرأ بعدَه شرحي على الرائعة الأخرى الرائية «سماك لك شوق» لهذا الشاعر العجيب؛ فإنّ ذلك نمطٌ من الشعر نادرٌ بل معدوم!

كتبه/ أبو قيس محمد رشيد

في الثامن والعشرين من محرّم ١٤٤١هـ

الموافق السابع والعشرين من سبتمبر ٢٠١٩م

مَجدٌ لا يَعرِف السُّكون!

قراءة في: شرح «ألا عم صباحا»

لمحمد رشيد!

أ.د. خالد فهمي

كلية الآداب/ جامعة المنوفية

٠/ مدخل: الشعر الحسن أحد الجمالين!

روى الشيباني في [تمييز الخبيث من الطيب، (ص٩٣)] أثرا دالًّا، فقال «إنّ الشعرَ الحَسَن أحدُ الجمالين»!

وهو أثرٌ صالح للدخول إلى عالمِ هذا الشرح المتماسك لقصيدة امرئ القيس (ت ٨٠ ق. هـ = ٥٤٥م) «أَلَا عِمْ صباحًا».

والحقيقةُ أنّ عمل محمد رشيد - يَبعث على الثقة؛ لأمرٍ مبدئي مستقرٍّ عندَه وهو كثرةُ مُدارَستِهِ للشعر القديم بوجهٍ عام، وشعرِ امرئ القيس بوجهٍ خاص، والقاعدةُ تُقَرِّر أنّ كثرةَ المُدارَسة لَتُعدِي على العلم به؛ وكذلك الشعرُ يَعلَمُه أهلُ العلم به، كما يقول ابنُ سَلّامٍ في [طبقات فحول الشعراء، (١/ ٣٧)] ومحمد رشيد مِن أهل البَصَرِ والعلمِ بالشعر العربيّ!

١/ شرح (أَلَا عِمْ صباحًا): قراءة في الانتماء المعرفي.

إن تحليل هذا الشرح لقصيدة امرئ القيس «ألا عم صباحًا» تكشف عن حِزمة من الانتماءات المعرفية الحاكمة التي يمكن تعيينُها، ومن ثم استثمارها.

وأظهر هذه الانتماءات المعرفية ما يلي:

١/١. حقل تفسير الشعر

وهذا الحقل المعرفي عريقٌ جدًّا، لا نتجاوز إن قررنا أنّ غالبَ مرويات الشعر العربي القديم جاءت مصحوبةً بشروح لغوية / جَمالية، سواء كانت هذه المرويات قصائد أو دواوين فردية أو اختيارات جماعية.

وهذا الانتماء المعرفي معلن في العنوان الجانبي للعمل ومعلن في غير ما موضع من الكتاب هذا.

١/ ٢ النقد الأدبي

إنّ قراءةَ هذا الشرحِ تكشف عن استصحابه عددًا كبيرًا من المقولات النقدية النظرية، والأنظار النقدية التطبيقية، الأمر الذي يُدرجه ضِمنَ أعمالِ النقدِ الأدبي. ولعل أظهرَ المقولات النقدية التي أَلَحَّ عليها هذا الشرحُ هي مقولة الوَحدة الموضوعية للقصيدة.

ودعمًا لهذا التعيين لهذا الانتماء المعرفي تَصح الإشارة إلى ما قرره ابنُ رشيق القيراوني (ت ٤٥٦هـ=١٠٦٣م) في كتابه [العمدة (١/ ١١٧)] قائلًا:

«إن القصيدة مثلُ خلق الإنسان في اتصال بعضِ أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر وبايَنَه في صحة التركيب غادَرَ بالجسم عاهةً تَتَخوَّن عنه محاسِنَه، وتُعَفِّي مَعالِمَ جَماله».

أضف إلى ذلك أنّ طولَ المُكث عند امرئ القيس تَعكس وعيًا نقديًّا ظاهرًا بما يُعرف في مدونة النقد الأدبي القديم بأوّلِيّة امرئ القيس على ما يُقَرِّره ابنُ سلام الجُمَحِي في طبقاته [١٢٨]

١/ ٣ حقل تفسير التاريخ الاجتماعي للعرب القدماء

إن عمل محمد رشيد «تفسير للواقع» على حد قوله، وهو رأيٌ يَجعل مِن

كتابه هذا نَصًّا في التفسير للتاريخ الاجتماعي للمجتمع العربي القديم.

٤/١ حقل البيان التطبيقي

يُمارس محمد رشيد في هذا الكتاب في كثير من المواطن نوع مقارنة وتتبع لبعض الأساليب، ويستشهد على هذه المقارنات، **وهو ما يَصحّ معه الإقرارُ بإمكان انتماء هذا الشرح إلى حَقل البيان التطبيقي.**

وبالإمكان زيادة هذه الانتماءات المعرفية عند بسط القول وتفصيله، **ذلك أنّ هذا الشرح يَصلح أن يَنتمي أيضًا إلى حقل دراسات (نقد النقد) بما تَضمَّنَه من تَعَقُّبٍ لآراءِ عددٍ من الدارسِين المعاصرين للشعر القديم.**

٣/ شرح «ألا عم صباحًا» موجز خِطاب المنهج والمصادر

(أ)

إنَّ فَحصَ عملِ محمد رشيد يكشف عن تطبيقه منهجيةَ الشرح التحليلي القائم على تتبع كل بيت، وربطه بما بعده متخذًا من اللغة والمعرفة بطبيعة النفس العربية التي يُمَثِّلُها الشاعرُ مَدخلًا لهذا الشرح التحليلي. ويستثمر محمد رشيد حزمةً من علوم اللسان بالمفهوم القديم الوَسِيع كما يُصَوِّره ابنُ خلدون في مقدمته الذي يَتجاوز حدودَ:

١- تحليل التصريف.

٢- وتحليل التراكيب.

٣- وتأريخ الأساليب.

٤- وتحليل بلاغة التراكيب.

إلى استثمار مَقولات الإدراك، والتعليل، والربط الدلالِي، وبرامج

الإقناع، لكي يُبرهِن على صحة تفسيره للأدبيات والقصيدة، ويمكن إجمال محددات منهجه في شرح القصيدة فيما يلي:

أ- صحة الرواية وتواترها.

ب- تَمَثّل القصيدة بوصفها حالةَ رفض، وطلبٍ للنزاهة، وهو محدد فهم القضية جملةً.

ج- المنزع اللغوي في الشرح، وهو بذلك ابنٌ بارٌّ للشائع في مدونة النقد القديم، كما يقرر د. عز الدين إسماعيل في كتابه الأسس الجمالية في النقد الأدبي.

د-التحليل البيتي للقصيدة.

هـ-إقامة الحجة على وَحدة القصيدة وأنها يَستحيل أن تكون «نصا مبتورا».

(ب)

وقد اعتمد محمد رشيد مجموعةً من المصادر اللغوية والأدبية والنقدية المتنوعة والأصيلة من مثل:

- جمهرة أشعار العرب، لأبي زيد القرشي.
- والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، للدكتور عبد اللّه الطيب.
- والشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، للدكتور محمد النويهي.
- والشعر الجاهلي: دراسة في منازع الشعراء، للدكتور محمد محمد أبي موسى، وغيرها.

والحقيقة أن اعتماد محمد رشيد على هذه المصادر جاء متنوع الوظائف، ولكن أظهرها كان ماثلًا فيما يلي:

أولًا-الوظيفة البنائية التأسيسية لشرح القصيدة، حيث تَتَبّعَ المقولات التي تدعم توجُّهَه في عمله.

ثانيًا-الوظيفة التقويمية، وأقصد بها إرادة تَتَبُّعِ الآراء التي رآها مَغلُوطَةً ضارة بقراءة الشعر العربي القديم.

٤/ شرح «ألا عم صباحًا» نقاط النور!

إنّ هذا الشرحَ يَكشِف عن وَجهٍ مُشرِقٍ يَتَبَدَّى في ظِلِّ ظُلْمَةٍ كثيفةٍ رانَتْ على تفسيرِ الشعرِ القديم؛ بسبب استيرادِ منهجياتٍ غربيَّةٍ نزلَتْ عليه مِن خارِجِ تُربَتِه.

ولعل أظهرَ نقاط النور التي يمكن رؤيتها في هذا الشرح هي ما يلي:

٤/ ١ التأسيس الإسلامي لاعتبار القصيدة بيانًا.

٤/ ٢ الإيمان بالوحدة الموضوعية للقصيدة.

٤/ ٣ الانطلاق من الإيمان بأنّ الشعر تفسيرٌ للواقع، وبيان عنه.

٤/ ٤ شجاعة القراءة والتعامل مع المصادر.

والحقيقة أنني أدعوه إلى مراجعة النظر فيما يلي:

أولًا-العناية بتوثيق الآراء والنقول، ولاسيما عند مخالفة أصحابها.

ثانيًا-مراجعة الرأي في انتقاد تعريف قُدامة للشعر، بما هو كلام موزون مقفى، وأُحِيله على دراسةٍ ممتازة للدكتور على عشري زايد حول هذه المسألة تَعيينًا، يعيد فيها الانتصارَ لتعريف قُدامة، رحمه اللّه.

ثالثًا-مراجعة الرأي في القول بعدم غزارة المعجم الغربي.

إنَّ عملَ محمد رشيد يَمنحنا الأملَ في جيلٍ جديدٍ يَنتَمِي إلى أُصُولِه المَعرفية، ويُحسِن مدارسةَ العلم، والعكوفَ عليه، ويُحِسن التَّهَدِّي لِمَصادرِ هذا العلم، وليس أَدلّ على ذلك مِن اختياره هذه القصيدةَ وشرحِها وإعلانِه الواضح أنها تَرتقي إلى رُتبة المعلقات!

نص القصيدة

بقلم الأستاذ حسن عبد الرحمن

أَلَا عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ البَالِي　　وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ فِي العُصُرِ الخَالِي

وَهَلْ يَعِمَنْ إِلَّا سَعِيدٌ مُخَلَّدٌ　　قَلِيلُ الهُمُومِ مَا يَبِيتُ بِأَوْجَالِ

وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ أَحْدَثُ عَهْدِهِ　　ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَحْوَالِ

دِيَارٌ لِسَلْمَى عَافِيَاتٌ بِذِي خَالِ　　أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمَ هَطَّالِ

وَتَحْسِبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ تَرَى طَلًا　　مِنَ الوَحْشِ أَوْ بَيْضًا بِمَيْثَاءَ مِحْلَالِ

وَتَحْسِبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ كَعَهْدِنَا　　بِوَادِي الخُزَامَى أَوْ عَلَى رَسِّ أَوْعَالِ

لَيَالِيَ سَلْمَى إِذْ تُرِيكَ مُنَصَّبًا　　وَجِيدًا كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ

أَلَا زَعَمَتْ بَسْبَاسَةُ اليَوْمَ أَنَّنِي　　كَبِرْتُ وَأَلَّا يُحْسِنُ اللَّهْوَ أَمْثَالِي

كَذَبْتِ لَقَدْ أُصْبِي عَلَى المَرْءِ عِرْسَهُ　　وَأَمْنَعُ عِرْسِي أَنْ يُزَنَّ بِهَا الخَالِي

وَيَا رُبَّ يَوْمٍ قَدْ لَهَوْتُ وَلَيْلَةٍ　　بِآنِسَةٍ كَأَنَّهَا خَطُّ تِمْثَالِ

يُضِيءُ الفِرَاشَ وَجْهُهَا لِضَجِيعِهَا　　كَمِصْبَاحِ زَيْتٍ فِي قَنَادِيلِ ذُبَّالِ

كَأَنَّ عَلَى لَبَّاتِهَا جَمْرَ مُصْطَلٍ　　أَصَابَ غَضًا جَزْلًا وَكُفَّ بِأَجْذَالِ

وَهَبَّتْ لَهُ رِيحٌ بِمُخْتَلَفِ الصُّوَا　　صَبًا وَشَمَالٌ فِي مَنَازِلِ قُفَّالِ

وَمِثْلِكِ بَيْضَاءِ العَوَارِضِ طَفْلَةٍ ... لَعُوبٍ تُنَسِّينِي إِذَا قُمْتُ سِرْبَالِي
كَحِقْفِ النَّقَا يَمْشِي الوَلِيدَانِ فَوْقَهُ ... بِمَا احْتَسَبَا مِنْ لِينِ مَسٍّ وَتَسْهَالِ
لَطِيفَةِ طَيِّ الكَشْحِ غَيْرِ مُفَاضَةٍ ... إِذَا انْفَتَلَتْ مُرْتَجَّةٍ غَيْرِ مِتْفَالِ
إِذَا مَا الضَّجِيعُ ابْتَزَّهَا مِنْ ثِيَابِهَا ... تَمِيلُ عَلَيْهِ هَوْنَةً غَيْرَ مِجْبَالِ
تَنَوَّرْتُهَا مِنْ أَذْرِعَاتٍ وَأَهْلُهَا ... بِيَثْرِبَ أَدْنَى دَارِهَا نَظَرٌ عَالِي
نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا ... مَصَابِيحُ رُهْبَانٍ تُشَبُّ لِقُفَّالِ
سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا ... سُمُوَّ حَبَابِ المَاءِ حَالًا عَلَى حَالِ
فَقَالَتْ سَبَاكَ اللهُ إِنَّكَ فَاضِحِي ... أَلَسْتَ تَرَى السُّمَّارَ وَالنَّاسَ أَحْوَالِي
فَقُلْتُ يَمِينَ اللهِ أَبْرَحُ قَاعِدًا ... وَلَوْ قَطَعُوا رَأْسِي لَدَيْكِ وَأَوْصَالِي
حَلَفْتُ لَهَا بِاللهِ حَلْفَةَ فَاجِرٍ ... لَنَامُوا فَمَا إِنْ مِنْ حَدِيثٍ وَلَا صَالِ
فَلَمَّا تَنَازَعْنَا الحَدِيثَ وَأَسْمَحَتْ ... هَصَرْتُ بِغُصْنٍ ذِي شَمَارِيخَ مَيَّالِ
وَصِرْنَا إِلَى الحُسْنَى وَرَقَّ كَلَامُنَا ... وَرُضْتُ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أَيَّ إِذْلَالِ
فَأَصْبَحْتُ مَعْشُوقًا وَأَصْبَحَ بَعْلُهَا ... عَلَيْهِ القَتَامُ سَيِّئَ الظَّنِّ وَالبَالِ

يَغِطُّ غَطِيطَ البَكْرِ شُدَّ خِنَاقُهُ　　لِيَقْتُلَنِي وَالمَرْءُ لَيْسَ بِقَتَّالِ

أَيَقْتُلُنِي وَالمَشْرَفِيُّ مُضَاجِعِي　　وَمَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَأَنْيَابِ أَغْوَالِ

وَلَيْسَ بِذِي رُمْحٍ فَيَطْعَنَنِي بِهِ　　وَلَيْسَ بِذِي سَيْفٍ وَلَيْسَ بِنَبَّالِ

أَيَقْتُلُنِي وَقَدْ شَغَفْتُ فُؤَادَهَا　　كَمَا شَغَفَ المَهْنُوءَةَ الرَّجُلُ الطَّالِي

وَقَدْ عَلِمَتْ سَلْمَى وَإِنْ كَانَ بَعْلُهَا　　بِأَنَّ الفَتَى يَهْذِي وَلَيْسَ بِفَعَّالِ

وَمَاذَا عَلَيْهِ أَنْ ذَكَرْتُ أَوَانِسًا　　كَغِزْلَانِ رَمْلٍ فِي مَحَارِيبِ أَقْيَالِ

وَبَيْتِ عَذَارَى يَوْمَ دَجْنٍ وَلَجْتُهُ　　يُطِفْنَ بِجَمَّاءِ المَرَافِقِ مِكْسَالِ

سِبَاطِ البَنَانِ وَالعَرَانِينِ وَالقَنَا　　لِطَافِ الخُصُورِ فِي تَمَامٍ وَإِكْمَالِ

نَوَاعِمَ يُتْبِعْنَ الهَوَى سُبُلَ الرَّدَى　　يَقُلْنَ لِأَهْلِ الحِلْمِ ضُلًّا بِتَضْلَالِ

صَرَفْتُ الهَوَى عَنْهُنَّ مِنْ خَشْيَةِ الرَّدَى　　وَلَسْتُ بِمَقْلِيِّ الخِلَالِ وَلَا قَالِي

كَأَنِّيَ لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا لِلَذَّةٍ　　وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خَلْخَالِ

وَلَمْ أَسْبَأِ الزِّقَّ الرَّوِيَّ وَلَمْ أَقُلْ　　لِخَيْلِيَ كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ

وَلَمْ أَشْهَدِ الخَيْلَ المُغِيرَةَ بِالضُّحَى　　عَلَى هَيْكَلٍ نَهْدِ الجُزَارَةِ جَوَّالِ

سَلِيمِ الشَّظَى عَبْلِ الشَّوَى شَنِجِ النَّسَا ... لَهُ حَجَبَاتٌ مُشْرِفَاتٌ عَلَى الفَالِ

وَصُمٌّ صِلَابٌ مَا يَقِينَ مِنَ الوَجَى ... كَأَنَّ مَكَانَ الرِّدْفِ مِنْهُ عَلَى رَالِ

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا ... لِغَيْثٍ مِنَ الوَسْمِيِّ رَائِدُهُ خَالِي

تَحَامَاهُ أَطْرَافُ الرِّمَاحِ تَحَامِيًا ... وَجَادَ عَلَيْهِ كُلُّ أَسْحَمَ هَطَّالِ

بِعِجْلِزَةٍ قَدْ أَتْرَزَ الجَرْيُ لَحْمَهَا ... كُمَيْتٍ كَأَنَّهَا هِرَاوَةُ مِنْوَالِ

ذَعَرْتُ بِهَا سِرْبًا نَقِيًّا جُلُودُهُ ... وَأَكْرُعُهُ وَشْيُ البُرُودِ مِنَ الخَالِ

كَأَنَّ الصُّوَارَ إِذْ تَجَهَّدَ عَدْوَهُ ... عَلَى جَمَزَى خَيْلٌ تَجُولُ بِأَجْلَالِ

فَجَالَ الصُّوَارُ وَاتَّقَيْنَ بِقَرْهَبٍ ... طَوِيلِ القَرَا وَالرَّوْقِ أَخْنَسَ ذَيَّالِ

فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ ... وَكَانَ عِدَاءُ الوَحْشِ مِنِّي عَلَى بَالِ

كَأَنِّي بِفَتْخَاءِ الجَنَاحَيْنِ لَقْوَةٍ ... صَيُودٍ مِنَ العُقْبَانِ طَأْطَأْتُ شِمْلَالِي

تَخَطَّفُ خِزَّانَ الشَّرَبَّةِ بِالضُّحَى ... وَقَدْ حَجَرَتْ مِنْهَا ثَعَالِبُ أَوْرَالِ

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا ... لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ وَالحَشَفُ البَالِي

فَلَوْ أَنَّمَا أَسْعَى لِأَدْنَى مَعِيشَةٍ ... كَفَانِي وَلَمْ أَطْلُبْ قَلِيلٌ مِنَ المَالِ

وَلَكِنَّمَا أَسْعَى لِمَجْدٍ مُؤَثَّلٍ وَقَدْ يُدْرِكُ المَجْدَ المُؤَثَّلَ أَمْثَالِي
وَمَا المَرْءُ مَادَامَتْ حُشَاشَةُ نَفْسِهِ بِمُدْرِكٍ أَطْرَافِ الخُطُوبِ وَلَا آلِي

بين يدي القصيدة

الشعر العربيُّ ضَربٌ من القول، يُنشَد في أحوال مُعَيَّنة لأغراضٍ من البيان، فلم يُنشِد شعراءُ العربِ الشعرَ في كل الأحوال، وهذا أوّل ما يميز الجنسَ الشعريَّ، وكان من ظواهر ذلك عند العرب أنهم قد بلغوا بالشعر حدَّ التقديس، وكان ذلك من شواهد بعض العصريين على أنّ الشعرَ يَرجع إلى أصولٍ دينية خاصة، وأنه ليس من الظواهر الفنية الاجتماعية كغيره من الفنون، وافَقْنا في ذلك أو خالَفْنا، فالشاهد هو أنّ العرب قد بلغوا بالشعر حدًّا من التقديس العملي، سواء علَّقوه بعوالِم وقُوَى غيبية أو لم يعلِّقوه. فهذا زهير بن أبي سُلمَى يُروَى عنه أنه ضرب ابنَه كعبًا -صاحب البردة- على قوله الشعرَ خشيةَ أن يقول ما لا يَرضى أن يُنسَب إليه بَعدُ، ولم يَسمح له بقول الشعر إلا بعد أن اختُبِرَ وأُجيز!

هذا الضرب من القول يتركب من عناصر كثيرة، هذه العناصر تتركب تركيبات معقَّدة، وتتفاعل مع بعضها تفاعلات شديدة التعقيد، من حيث كونها نشاطًا لغويًّا متكاملًا، فترى -مثلًا- الألفاظ، وصور التراكيب النحوية، والوزن، والقافية، وحرف الرويّ، وحركة حرف الرويّ، ترى هذه المكوِّنات- التي هي بعض المكونات وليست كلّها- تعمل مع بعضها متسقةً متناغمةً يؤثِّر بعضُها في بعضٍ لتصنع النصَّ الذي يقال فيه نصٌّ شِعريٌّ. وعلى التدقيق لا يتحقق انفصالٌ بين هذه العناصر الشعرية إلا في داخل الذهن؛ لا يوجد ما يسمَّى الوزن والقافية منفصلين عن ألفاظ القصيدة، بل إنّ ألفاظَ القصيدة هي التي صنعت شيئًا موسيقيًّا ميَّزتَه أنتَ في ذهنكَ إلى عنصر موسيقي مستقل، وهو لا ينفصل في الخارج، وإذا كنتَ تشك في ذلك فحاول أن تنزع الوزن والقافية

من أي بيت مع بقاء الألفاظ على حالها النحوي والصرفي؛ هل يبقى اللفظ؟! لو قلتَ سأغيِّر في مواضع الألفاظ فأنت تغيِّر في تركيبها النحوي، ولو قلتَ سأغيِّر في هيئة اللفظة الواحدة فأنت تغيِّر في البناء الصرفي لها.

ولا توجد لفظة يمكنك أن تفسِّرها خارج القصيدة وأنت تريد تفسير القصيدة وتريد تفسير اللفظة من حيث كونها لفظةً في القصيدة، فمعناها المعجمي ليس هو معناها داخلَ القصيدة، وإنما أنت تتوسَّل بالمعنى المعجمي من أجل الوصول إلى معناها داخل القصيدة؛ فمعناها الذي تقف عليه في المعجم هو بعضُ مكونات اللفظة من حيث كونها جزءًا يتفاعل مع القصيدة فلا يُفَسَّر إلا في سياقِها، هذا هو الميزان الشعري لمعاني الألفاظ، وأما قولُنا إنّ معنى اللفظة ونريد معناها في المعجم فهذا توسُّعٌ وتسامحٌ، ثم إنّه ليس كلّ النخبة العلمية والأدبية تُدرك حقيقةَ تماهي اللفظة بمعانٍ جديدةٍ في سياق القصيدة بحيث يكون المعنى المعجمي هو المعنى الأوليّ الذي تفاعل مع مكوناتٍ خاصةٍ في قصيدةٍ بعينها لِيَصدر عن ذلك معنًى بعينه لا يكون إلا في تلك القصيدة. ولأجل ذلك فإنك تستفيد استفادةً نفيسة من قراءة كل ما كُتِبَ عن الكلمة في كتاب «لسان العرب» لابن منظور لأنه يُدُور بكَ على استعمالات العرب للكلمة فيَقِفُكَ هذا على القدر الخفيِّ المشترك بين كل تلك الاستعمالات مختلفةِ الظاهر.

لو تأمَّلتَ ما سبق تدرك أنّ تعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه (قول موزون له معنًى) هو تعريف قاصرٌ جدًّا؛ فهو يفتح الاحتجاج لإعابة الشعر، والانتقاد عليه بأنّه يلزم منه أن تكون ألفيةُ ابن مالك شعرًا، وألفيةُ السيوطي في علوم الحديث شعرًا، وهكذا، لأن الوزن هنا سيكون شيئًا غيرَ المعنى الشعري، إذ يَبقى القولُ ذو المعنى الشعري الذي يتحقق به الشعر حُجَّةً وغايةً مشروعةً عند من يَدْعُون إلى (التحرر!) من الوزن والقافية، إذ يَبقى الوزنُ شيئًا زائدًا على

المعنى الشعري؛ والحقُّ أنّ الوزن والقافية لا يصنعان الشعرَ من حيث كونهما نغمًا يتركب على المعنى، وإنما هما نفسُ الألفاظ، هما نغمٌ في جسم الألفاظ نفسها، هما صوتُ الألفاظ، هما نَفْسُ الألفاظ!

وهذا هو الخطأ الذي وقع فيه أصحاب الشعر الحر حين تصوروا أنّ الوزن والقافية يمكن فصلُهما عن الشعر بحيث يَبقى الشعرُ شعرًا؛ وهذا بعيد جدًّا عن طبيعة القصيدة العربية التي تعتمد لغةً ثريَّة مُؤذِنةً باستعمال المفردات دون استكراهها، وإنما ضَعُفَ المعجمُ عند أصحاب الشعر الحر فاقتربت صفاتُ لغتِهم من صفات اللغات غير العربية فترتبت عليها بعض مقتضياتها، فالنص الشعري في اللغات الغربية قريبٌ من النص النثري، ويرجع ذلك إلى عدة أمور تتعلق بطبيعة اللغة، منها عدمُ غزارة المعجم في هذه اللغات، فلو أراد شاعرُ غير العربية أن ينظم قصيدته على طريقة القصيدة العربية فإنه لن يَجد من المفردات ما يُعِينه على أن يجعل كلَّ قافية في موضعها من قصيدة طويلة دون أن يَظهر التكلف، يقول الدكتور عبد اللّه الطيب في كتابه «المُرشِد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» ١ / ٣٠ دار الفكر بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٠ (..طبيعة اللغات الأوروبية تضن بالقوافي، والجوّادة بالقوافي منها كاللغة اللاتينية لا يتسنى لها الجود إلا من طريق الإعراب والضمائر، وهي طريقة يَمَلُّها السالك ويَنفر منها السامع، ولذلك آثر اللاتينيون الشعرَ المرسل) اهـ

تلاحظ من هذا النقل أنّ ما يأتي عندهم على التزام القوافي يكون معيبًا عندنا، فقد عاب النقّاد العرب القوافي التي تعتمد على الضمائر، لأنّ صاحبها في الحقيقة لم يعمل شيئًا، ولم يأتِ بكلمةٍ تدل على معنًى جديد، ولذلك حَسُنَتْ القوافي الضمائر في أحوالٍ قليلة نادرة، وذلك حين يُحسِن الشاعرُ إحسانًا عظيمًا فتكون الكلمةُ والضميرُ اللاحق بها متمكنَين في مكانهما تمكنًا

شديدًا بحيث لا يَحسُن أن يأتي الشاعرُ مكانَها بغيرهما، فهذا هو ما يَشفع لمجيء القافية على الضمير لأنه لا تتحقق معه علة هذا العيب.

وعلى هذا القُرب بين اللغة الشعرية واللغة النثرية عند الأوروبيين فَرَّق رائدُ مدرسة التحليل النفسي آيفور ريتشاردز لأول مرة بين اللغة الأدبية واللغة الإشارية أو العلمية (العادية) وتحدث عن العناصر العاطفية في الأسلوب الأدبي، وجعل هذا الأسلوب الأدبيّ شاملًا الشعرَ والنثر، ولم يُلقِ بالًا للتفريق بين الشعر والنثر، وهذا مفهوم جدًّا على الأصل الذي فهمناه في اللغة الأوروبية وهو القرب بين الشعر والنثر، وساهم ذلك في مفهوم ما يسمَّى (قصيدة النثر) الأوروبية، ففرح بمفهوم قصيدة النثر مَن ضعفتْ لغتُهم ممن يريدون قولَ الشعر باللغة العربية التي قلَّ معجمُها في صدورهم وثقافتهم، التقوا مع قصيدة النثر وهم غير قادرين على قول القصيدة العربية الحرة التي تَمنح هي وزنَها وقافيتَها بذات ألفاظِها السَّلِسَة التلقائية غيرِ المجلوبة، لم يقدروا على هذا المستوى من صناعة القصيدة العربية الرفيعة فرفعوا شعارَ تحرير القصيدة من قيودها القديمة، والحقّ أنها قيود عليهم هم، تختص بأحوالهم، أما القصيدة العربية ذاتها، فما هي قيود، وما هي قديمة، بل الوزن والقافية هما ذات الألفاظ كما عرفنا. فليست القضية قضيتنا أصلًا في اللغة العربية، وإنما هي قيودٌ على مَن لم يملك المعجم العربي، وعلى مَن لم تقوَ قريحتُه على استعمال هذا المعجم استعمالًا حسنًا في نظمٍ يَنشأ عنه الوزنُ والقافية لا أنه يَنْجَرُّ انجرارًا إلى الوزن والقافية.

يؤيد ذلك أنّ القصيدة العربية في شكلها الناضج التي هي عليه، إنما هي مسبوقة بمراحل أخرى وجهودٍ طويلة تتوازى مع النضوج اللغوي والشعري الذي انتهى بالقصيدة العربية إلى شكلها الراقي والأصعب، الذي لا يمكن أن

يَنظم عليه الشاعرُ فيُحسِن إلا إن كان يملك قدرةً دَعَت البعضَ إلى تفسيرها بوجود الشياطين الذين يُمْلُون على الشاعر أشعارَه! يقول الدكتور عبد اللَّه الطيب في كتابه «المُرشِد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» ١ / ١٧ دار الفكر بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٠ **(ولا شك أن التزام القافية في الشعر العربي جاء نتيجة لتجارب طويلة من الشعراء، ولابد أن تكون سبقته أجيال وأجيال من النظم المسمَّط القوافي (أي المنوَّع القوافي) والنظم المرسل المعتمد على جرس الحركات والسكنات) اهـ .**

فتأمَّل كيف أنّ العرب لمّا وجدوا لغتَهم بهذا الثراء لم يقنعوا بأن يكون شعرُهم هو (النظم المرسل المعتمد على جرس الحركات والسكنات!) وإنما بلغتْ قدراتُهم وآمالهم في لغتهم الذروةَ بحيث يَقدرون على أن ينظموا قصيدةً طويلة، على نغمةٍ بحر واحد، وعلى قافيةٍ واحدة، ولا يَظهر في ذلك أيُّ تكلف أو تَعَمُّل، لأنّ كلامَهم الرَّسل يُنشئ الوزن والقافية لا يَستجلبهما، بعد أن نفهَم هذا أيكون دعاة الشعر الحر دعاةً إلى التطوير أم الرجوع إلى الوراء؟!

إنّ اتحاد الوزن والقافية في القصيدة العربية هو خاصةٌ رفيعةٌ في الشعر العربي، لأنه يضبط القصيدةَ بحالٍ شعورية معينة يُوحِيها النَّغَم، وأما اختلاف الانفعالات وتعددها داخل القصيدة فإنه لا ينبغي أن يؤثر على الحال الشعورية الواحدة التي تسيطر على القصيدة، تلك الحال التي تَثبت بعناصر لغوية ومعنوية في القصيدة، وتثبت بعناصر نغمية هي الوزن والقافية، فهكذا تحافظ القصيدة العربية على وَحدتها الشعورية من خلال إحاطتها كلَّ ألفاظها وعباراتها بوزنٍ واحدٍ وقافيةٍ واحدةٍ يَضمنان صوتَ الشعور الساري في كل خلايا القصيدة مهما تعددتْ انفعالاتها الداخلية، فالوزن والقافية يَرتبطان ارتباطًا شديدًا بالغَرض العام الذي يُظَلِّل كلَّ معاني القصيدة.

* * *

ولأجل هذا التفاعل والتكامل بين عناصر القصيدة فإنه إذا قال أحدٌ أنا لا يعنيني ما في البيت من الوزن والقافية وإنما يعجبني المعنى فإنه، والحال كذلك، لم يُعجبه البيتُ من حيث كونه شعرًا، وإنما أعجبه المعنى المجردُ الذي لو قيل في نثرٍ عاديٍّ غير فنِّيٍّ لأعجبه ذلك، هذا على فرض التسليم بصحة ما قاله عن نفسه من كونه قد أعجبه المعنى ولا يَعنيه الوزن والقافية، وإلا فهذا محل شكٍّ كبير؛ إذ أكثر الناس لا يَقدرون على تعيين العلة فيما حصل لهم من التأثر فيَحمِلون كلَّ تأثرٍ على المعنى، إذ هو الأقرب إلى أذهانهم فيَظنونه كلَّ العلة، وهم كذلك يتصورون أن الشعور بالوزن هو الشعور بالموسيقى المجردة مثل الألحان الموسيقية المجردة، وهذا غير صحيح، وإنما يَحصل تأثيرُ الشعر بمجموع مكوناته فتتماهى أنغامُ الوزن في الكلام، بل هي عينُ الكلام، فيُشعَر بها على أنها الكلام، ومِن الصعب جدًّا أن تُسَلِّم بدعوى التأثر بالمعنى دون مجموع مكونات الشعر، فعادة ما تَخفى هذه المكوِّنات على غير النقّاد.

* * *

فالقصيدة، إذن، عَمَلٌ فَنِّيٌّ متكامل قائمٌ بذاته، تؤثر مكوناتُه في بعضها وتتأثَّر ببعضها، وتَبقى الاستعانةُ في فهمها بالروافد الخارجة مشروطةً بعدم الإخلال باستقلال القصيدة في دلالتها على مراد الشاعر، فالشاعر قد أودَعَ في هذا العمل، الذي هو القصيدة، شيئًا عظيمًا يُفسِّر جزءًا من واقعه (النفسي) إن كان يضع واقِعَه في قصيدته كالشعراء العذريين أصحاب التجارب الحقيقية، أو جزءًا من واقعه (الافتراضي) الذي لا يكون شرطًا أن يكشف عن حقيقة الشاعر وإنما هو يكشف عن شخصيته الفنية وعن الفن الذي يَقدر عليه، كنُصَيْب بن رباح الذي كان يُنشد أشعارَ الغزل لأجل أن يقول في الغزل وليس أنه يتعشَّق في واقِعِه فهو لا يتعلّق سوى زوجه على ما قالوا.

فالقصيدة عملٌ عظيمٌ يُفَسِّر الواقعَ الحقيقيَّ أو الافتراضي للشاعر، يُفَسِّره لا يَحكيه كما هو حاصل، فلو كان يَحكيه كحصوله لَما كان فرقٌ بين النص الشعري والنص التاريخي التجريدي حين يكون مُفعَمًا بالانفعال. إنّ القصيدةَ، حتى تكون قصيدةً، لابد وأن تَمنح شيئًا جديدًا غيرَ مجرد حكاية الحدث، هذا الشيء هو الذي يَمنحها شرعيةَ الوجود على صورتها الشعرية التي قَصَدَ إليها الشاعرُ قَصدًا حتى قيل إنّ القصيدة سُمِّيَتْ قصيدةً لأجل أنّ الشاعر قد قَصَدَ إليها. فلماذا يَقصِد إلى القصيدة؟ لماذا يَضعها على هذا الشكل الخاص؟ لماذا يختار لها وزنًا مُعيَّنًا، وقافيةً مُعيَّنَةً، ورَوِيًّا مُعيَّنًا؟ إنّ هذا كلَّه يَقضي بأنّ القصيدة لا تَحكِي الواقع تطابُقًا، وإنما تحكِي (الوَقْعَ) لهذا الواقع؛ إنّ القصيدةَ تحكي وَقعًا مؤسَّسًا على الواقع، سواء كان هذا الواقع حادثًا بالفعل، أو كان متخيَّلا قابلًا للحدوث.

* * *

وإذا كان الشعرُ حكايةً للوَقْع دون الوَاقِع فإنّ ذلك يقتضي أن يكون هناك وَسيطٌ بين هذا الواقع وبين النص الذي يَختزن هذا الواقع في صورةٍ غير صورته، وهذا الوسيط هو (مكونات الشعر) التي شغلَت الدارسين في كل الأمم، لأنّ تحديدَها يتأسس عليه الحكم على نصوصٍ بأنها نصوص شعرية أو ليست نصوصًا شعريَّة، ويَحصل هنا الخلافُ بين النُّقَّاد والمذاهب الأدبية بحسب رؤيتهم-ابتداءً-للنصوص الشعرية، لأنّ إدراكَ الشِّعر في كل أمَّة سابقٌ على إدراك عِيارِه وعِلَّته، والذي يَعنينا في هذا المقام هو العيار العربيُّ لقصيدة العرب، ذلك الوسيط الذي يكون به الشعرُ شعرًا، فإذا كان إدراكُ الشِّعر سابقًا على إدراك عِيارِه وعِلَّته، فها هو الشعر العربي المتفق بالضرورة على أنه شعر أمَّة العرب يتمثَّل بين أيدينا يتمثل في القصائد الجاهلية، والأموية، وغيرها، فشِعرية هذا الشعر العربيّ قَدرٌ مقطوع به ليس محلًّا للبحث والنظر، وإنما محل البحث

والنظر هو عيار هذا الشعر، أي ما صار به شعرًا، وما صار به جيِّدًا عاليًا، فتلك الجمهرةُ من الشعر العربي حَتمية تاريخية قاطعة بالشعرية والشاعرية، فلا يَملك دارسٌ يحترم عقلَه أن يقول إنّ المعلقات السبع أو العشر ليست شعرًا، أو إنّ المفضليات والأصمعيات ليست شعرًا، أو إنّ جمهرة أبي زيد القرشي ليست شعرًا، فهذا الموروث العربي هو الشعر العربي، وفي مَتْنِهِ تُختَزَن الشِّعريةُ والشاعريةُ، ويَبقى على الدارسين العرب أن يُثَمِّروا هذه المقدِّمات فيعكفوا على هذه النصوص ويستخرجوا منها عيارَ الفنّ الشعري العربي.

ربما تستغرب مِن هذا التنبيه على ما قد يبدو بديهيًّا، ولكنّ الحاصلَ هو أنّ عددًا ممن تأثروا بالأصول الشعرية الأوروبية لم يكتفوا بأن تكون هذه الأصول كاشفةً عن آداب الأوروبيين التي استُخرِجَتْ منها هذه الأصول، وإنما تلقَّوا هذه الأصول ثم جعلوها عيارًا يحاكمون إليه الشعر العربي! وحسبُكَ في بيان هذا قول الدكتور محمود الربيعي وهو من أشد من يتبنَّى مذهب الشكلانيين أو مذهب النقّاد الجُدد الذي يتزعَّمه رُوحيًّا الناقد الإنجليزي الأمريكي توماس ستيرنز إليوت، يقول الدكتور محمود الربيعي في كتابه «من أوراقي النقدية ص ١٤ دار غريب» في بدءِ حديثه عن المرحلة الثانية من مراحل نقد القصيدة (**وفي هذه المرحلة أعزل هذا النصَّ بعينه عن الركام الهائل من نصوص الأدب العربي التي تقع ضمنَ معرفتي..**) اهـ

ولأجل توضيح الكلام المنقول فإنّ الدكتور الربيعي كان يتحدث عن ضرورة ألا ينتخب الناقدُ إلا ما يُحبه ويَجِدُ من نفسه الميلَ الطبيعيَّ إليه، وربما يُعتَرَض على اعتراضي بأنّ الدكتور الربيعي إنما يقصد أنه يعزل رُكامًا مما لم يحبّه، فأقول: سيكون الاعتراض صحيحًا لو أنه لم يأتِ بلفظة (ركام) التي توحي بالغُثاء الأدبي وعدم الاعتبار، فلو صحَّ أنّ الكلامَ يتعلق بالحب وأنّه في هذه المساحة أمرٌ نسبيٌّ لما كان سيعبر بتلك اللفظة، ولما كان سيشير بقوله

(من نصوص الأدب العربي) هذه الإشارة الخَفِيَّة، فتأمَّل الآن العبارة تامة (الركام الهائل من نصوص الأدب العربي) أيبقى بعدَها مجال للقول إنه يقصد أنه يَعزل النصَّ الذي مال إليه قلبُه عن النصوص الكثيرة الأخرى التي لم يتفاعل معها وإن كانت في نفسها ثمينةً عظيمة؟! إنّ معنى الكلام لَواضِح لكلِّ من أُوتي قدرًا من فهمِ الكلام وذوقِ سياقاته.

هل ما تزال متعجِّبًا من تنبيهي على أنّ إدراكَ الشِّعر في كل أمَّة سابقٌ على إدراك عِيارِه وعِلَّته، فهأنت ترى كيف تحولت دواوين الشعر العربي إلى (ركام) عند الدكتور الربيعي لأنها لم تجرِ على أصوله الإليوتية!

* * *

فإذا تأمَّلنا في القصيدة العربية وجدنا أنها تدور حول (البَيان) فلا تدور حول (المُبَيَّن-المعنى) كما تتجه المذاهبُ الاجتماعية التي خلطَتْ بين أصول الفنّ وبين المذاهب الفكرية، ولا تدور حول (المُبَيِّن-الشاعر) كما يتجه المذهبُ الرومانتيكي الذي جعل انفعالَ الشاعر مناطَ الفن فتَجاهَلَ الفنَّ نفسَه، وليس الوَسيطِ الفنِّي فيها مقصورًا على (المعادل الموضوعي أو الفنِّي) على الوجه الذي يقول به توماس إليوت والشكليون الجُدُد، وإنما يتحقق العيار الفني العربيّ بواسطة إجادة (النَّظْم) الذي يَصِير به أصلُ المعنى معنًى بليغًا مع تحقق عناصر الشعر العربية التي لم يَصِر الشعرُ العربيُّ شعرًا إلا بها، ونقف على بعضها في أبواب عمود الشعر السبعة كما استقرَّتْ عليه في موازنة الآمدي ومقدمة المرزوقي على شرح ديوان الحماسة. فمدار الشعرية والشاعرية عند العرب على (البَيان) ومن هنا كان انبهارُ العرب بقُدرة الشاعر على الإبانة عما في نفسه، بقطع النظر عن موقف الدين أو الأخلاق من المعنَى المُبيَّن، وهذا هو عين ما أراده القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني الشافعيّ

حين قال في كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه» (.. **ولكنّ الأمرين متباينان، والدين بمعزِلٍ عن الشعر)** أراد تقويمَه وعيارَ الفنيَّة فيه كما هو ميزان العرب، وذلك في معرِض الرد على مَن انتقد على المتنبي بعضَ ما ظهر لهم في شعره مخالفاتٍ دينية، فبيَّن القاضي الجرجاني أنّ هذا النقد لا تعلّق له بالنقد الشعري الذي يُنظَر فيه إلى البيان نفسه.

* * *

وحين أقول إنّ القصيدةَ عملٌ فنيٌّ قائمٌ بذاته يفسر الواقعَ الإنسانيَّ لا يحكيه كما هو حاصل فإنني لا أعني ما يذهب إليه الشكليون الجُدُد في تفسير القصيدة تفسيرًا رمزيًّا أو أسطوريًّا؛ فصحيحٌ أننا نتخذ القصيدةَ عملًا يستقل بقيمته، ولكن لا يدفعنا هذا الاستقلالُ الذي تتسم به القصيدة إلى أن نُوَسِّع من دلالتها بالرَّمز أو الأسطورة بغيةَ رفع قيمتها الدلالية لأجل أن نُعَلِّلَ خلودَها عبرَ خمسةَ عشر قرنًا، كما يذهب إلى ذلك أصحاب هذا المذهب؛ فلن أفسِّر الوقوفَ على أطلال سلمَى في هذه القصيدة بأنها رمزٌ على بكائه كلَّ قيمةٍ سامية وعِزَّةٍ إنسانية ذاهبة، ولن أفسّره تفسيرًا أسطوريًّا دينيًّا، مُعتَمِدًا ما يذكرونه من الأصول الدينية للشعر، ولن أفسر سلمَى بأنها استقامة الحياة للشاعر وأنها النَّعمة الإنسانية الذاهبة، ولن أفسر اقتحامَه على سلمَى وسُمُوَّه إليها بأنه رمزٌ على السُّموِّ إلى المَجد وخُلُود الذكر.

ربما نَفهم هذا من طبيعة معرفتنا بالشاعر، ومن كون سلمى صورةً من صور مجده الضائع ومِن تصديقاته الجزئية، وأنه إنما يَذكر سلمى ليَذكر مجدَه الذاهب، نعم، قد نفهم كلَّ هذا، ونعتبره من (إشارات النص) بل هو كذلك بالفعل في هذه القصيدة كما سيظهر لنا، لكنّه صار كذلك من طريق دلالة البعض على الكلّ، أو دلالة البعض على البعض الشبيه، ومن طريق إقامة

المثال دليلًا على سائر المُراد، ويكون هذا المنصوص مرادًا بعينه من النص وليس رمزًا، فلن يكون من باب الرَّمز الذي يُراد أن يكون (مُعادِلًا ماديًا) أو (مُعادِلًا محسوسًا) للمعنى الإنساني المقصود كما هو مقرر في أصول هذا المذهب.

* * *

ومما هو جدير بالذكر في هذا المقام أنّ أكثر تفسيرات الشيخ الوالد الكريم الدكتور محمد أبي موسى هي من الباب الذي يتفق فيه والمدرسة الشكلية الجديدة التي تأسستْ على فلسفة توماس إليوت في الشعر، ولا أقول إنه تأثَّر بأصول تلك المدرسة، قد يُستبعَد هذا، وإنما أقول إنه سلَكَ ذات المسلَكَ أو مسلكًا شبيهًا، فمَن تَتَبَّع كلامَه في الشعر وجَدَه حين يَصطدم في الشعر بما قد يُرفَض من الأخلاق فإنه يَتخذ موقفًا دفاعيًّا عن النص الشعري العربي -والشيخ الكريم من أشد الناس حُبًّا للنص العربي ودفاعًا عنه- فيَذكر أنّ الشاعر لم يُرِدْ هذا الظاهر وإنما هو يريد به معانيَ أخرى إنسانيةً ساميةً هي كذا وكذا، وإنما الشاعر يجعل هذه الصورة لشيء غير ظاهرها، وهذا هو عين فكرة (المُعادِل الموضوعي) الذي يقوم عليه مذهب الشكلانيين الجُدُد في الشعر.

بل يَخطُو الدكتور محمد أبو موسى خطوةً أخرى في الاتفاق مع أصول هذا المذهب حين يجعل القيمةَ الشعريَّة هي القيمة الإنسانية في معناها العام من خلال الترميز بدلالات الألفاظ، وأنّ الشعر هكذا ينبغي أن يكون (صانعًا للإنسان) وهذا انتقال بالشعر العربي عن قضيته وهي البَيان، وليس مدى اتفاق معنى البيان مع الأحوال الإنسانية المشتركة ابتداءً، وإنما القدر الإنساني المشترك هو خاصَّةُ البيان الذي امتنَّ اللّه به على الإنسان في القرآن فقال (خلق الإنسان، عَلَّمَه البيان) ومِن هنا، من خاصة البيان، تَعَيَّن أن نَصُبَّ جُهودَنا

على استنباط وجوه القدرة البيانية من النصوص العريقة، بقطع النظر عن المعاني التي تَناولَتْها هذه النصوص. وأقول نعم؛ إنّ الشعر صانع للإنسان، لكن من حيث تحقق البيان الذي يسمو بالنفس الإنسانية إلى أرقى مراتبها التي خلقها اللّهُ عليها، وليس من حيث موافقة نفس المعاني للدين أو الأخلاق، وكلما كنتُ في معرِض بيان هذه الحقيقة أرى أمامَ عين خيالي كلمةَ القاضي الجرجاني (.. ولكنّ الأمرين متباينان، والدين بمعزلٍ عن الشعر).

ويَخطُو الدكتور أبو موسى خطوةً ثالثةً في هذا الاتجاه، بما يدل على شدة حفاوته بهذا المسلك، إذ يقرر في سبيله ما لا يَصِحّ من وجهٍ، بل هو غلطٌ بيانيٌّ؛ ذلك أنّه كلما استشكل ظاهرًا من التفسير وبَذَل في تأويله جهدًا فلم يَظفر فيه بما يُقنعه قال ما يعني (ولا تفسير عندي إلا أنه لم يُرِدْ هذا المعنى الظاهر وإنما أراد كذا وكذا..) وهذا المسلك خطيرٌ جدًّا في تفسير النصِّ من حيث كونه نَصًّا وليس فقط في تفسير الشعر؛ ذلك أنّه إذا كان الشاعرُ يريدُ بكلامِه معنًى آخرَ بعيدًا ليس هو المعنى الظاهر من النص فإنّ المعنى الظاهر ينبغي أن يكون صحيحًا كذلك لأنّ الشاعرَ قد قصدَ إليه فلم يشأ أن يَجعل المعنى المرادَ هو الظاهر من النص، وإنما جعله متواريًا وراء معنًى آخرَ ظاهر، فلأجل أن يَصِحَّ هذا التصرفُ البياني يلزم أن يكون المعنى الظاهرُ صحيحًا، وإلا كان ذلك عَيًّا من الشاعر وضعفًا في بيانه؛ فكأنه أراد أن يَنُصَّ على المعنى المراد فلم يَقدِر فأتى بمعنًى ظاهرٍ مُشَوَّشٍ لا عِلَّةَ لِتَشْوِيشِه وعدمِ وضوحه إلا أنه غيرُ مرادٍ بالأصل.

ولأجل ذلك فإنه في (المجاز) -وهو نوعٌ من إطلاق الكلام وإرادةِ غيره- اشترط البيانيون وجودَ القرينة على أنّ المراد هو معنًى غيرُ الظاهر، لأنه لولا القرينة لكان الكلامُ صحيحًا على جهةِ الحقيقة، فأثبتوا القرينةَ اللفظيةَ أو المعنوية، ولم يقولوا إنّ التَّشوِيشَ نفسَه يكون قرينةً على أنّ الشاعرَ يريد معنى

آخر. فهذا المسلك، مع كونه خطأً بَيِّنًا مِن كل وجهٍ، يدلنا على شدةِ حفاوة الشيخ حفظه اللَّه بهذا النوع من (الترميز) حتى أنه لم يَلتَفِت في سبيل تطبيقه إلى هذا الخطأ.

وكان بوُدِّي أن أنقل هنا بعضَ كلام الشيخ مما يدلُّ أولًا على سلوكه ما يَتَّفق ومسلكَ الشكليين في قَضِيَّتَي القيمة والترميز، ويدل ثانيًا على حصول هذا الخطأ التفسيري المُوَضَّح آنفًا، لكنّ المقام لا يَحتمل هذا البيان، وإنما قصدتُ إلى إشاراتٍ بين يدي تَذَوق هذه القصيدة النبيلة العجيبة، وإنّ لي وقفةً في كتابةٍ أخرى أبيِّن فيها على وجه التفصيل منهجَ الشيخ أبي موسى في تفسير القصيدة العربية ونقدِها وبيانِ مُبايَنَتِه منهجَ الأستاذ محمود شاكر رحمه اللَّه.

* * *

تلك هي القصيدة العربية، وذلك هو عيارُها (البيان) ويبقى الخَطَرُ في قراءة القصيدة مُلقًى على عاتق القارئ نفسه؛ فإنه ينبغي إذا أقبل على قراءة القصيدة أن يكون على بيِّنةٍ من أمره: أيقرأها قراءةً شِعرية، أي من حيث كونها شعرًا يَحمِل في نفسه مناطاتِ شِعريَّته، أم يقرأ القصيدةَ لأنها تعجبه ولأنّ معناها يَمَسُّ قلبه؟

لا تَحسب هذا الأمرَ هيِّنًا، فهو مشكلةُ المشكلات في قراءة الشعر، فإنّ الأمرَ يَختلط على القارئ العربيِّ أيَّما اختلاط، فمع إيماني بالفصل بين القراءتين-قراءة استنباط الفنّ ومعرفة بيان العرب، وقراءة التأثر بذات المعنى المجرد والمَيْل الشخصي-فإنه ربما يُشكِل أمرُ نفسي على نفسي أحيانًا؛ فلا أدري هل أبهرتني هذه القصيدة لأنها تَرُوق لِي؟ أم أبهرتني بما حَوَتْه مِن رفيع العناصر الفنية؟ وأرى أنه قبل قراءة القصيدة لابد وأن يُدرِك القارئُ من نفسه الجوابَ على السؤال: لماذا أقرأ هذه القصيدة؟ والتمييز ليس سهلًا عند

مُلابَسَتِه؛ فقد يَحصل التداخلُ الذي تلتبس به المقاصد التباسًا شديدًا، فمثلًا حين تقرأ القصيدة لأجل أنّ أستاذك الذي تَنْتَمِي إليه يُعجَب بها مِن جهة الفن، هل تَظن أنكَ حينها تقرأ القصيدة لأجل فنيَّتها وشِعريَّتها؟ الواقع هو أنكَ تقرأها لأجل مَيْلِكَ النفسي الذي أَصلُهُ حُبُّكَ لأستاذك، وأما القراءة الفنية الشعرية فإنها تَقتضي التجردَ وأنتَ تدرس القصيدة عن كافة المؤثرات الخارجة عن النص، وإنما تَستفيد من المعلومات حول القصيدة؛ كشُهرتها، وعنايةِ النقاد بها، فهذا-ولا شكّ-يَجعلها مرشَّحةً لأن تكون شعرًا عاليًا جديرًا ببَذل الجهد والتذوق الفَنِّي، فالأمر يتوقف عند ترشيحِها، أما إذا شرعتَ في تذوق القصيدة وتحليلها تحليلًا فنيًّا فينبغي أن تتجرد عن أية مؤثرات نقدية تؤثر في تقويمك القصيدة. نعم، إنّ الأمور تلتبس كما رأيتَ، حتى لَيَكون رأيُ ناقدٍ غيرِك ميلًا عاطفيًّا في حقيقة الأمر لو أنكَ اعتمدتَ كلامَه مَيلًا إليه، ولكنْ، مع هذا، لا يَتَعَذَّر التخليصُ وإزالةُ الالتباس؛ فقط عليك أن تَتَرَوَّى وتتأمل قبل قراءتك القصيدة، وأن تُمْعِن النظرَ في الغرض الذي تريده من هذه القراءة.

* * *

سبحان مَن علَّم الإنسان البيان، وسبحان مَن علَّم امرأ القيس البيان، فكان من ثمرة هذا البيان تلك القصيدة النبيلة! كما وصفها محمود شاكر، تلك القصيدة التي انبَهر بها الكثيرون حتى أنهم للقراءات الأولى يفضلونها على المعلقة كما حصل مع الدكتور عبد اللَّه الطيب في كتابه «المُرشِد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» إذ يقول ١ / ٣٩٢ دار الفكر بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٠ **(وعندي أنّ هذه القصيدة أجودُ كثيرًا من «قفا نبك» وفيها رُوح المُلْك تشتملها من أولها إلى آخرها. وغزلُها على ما فيه من رقة، بَيِّنٌ فيه عنصرُ العمق والتأمل.** اهـ وإن كان في الهامش (٢) من نفس الموضع في الطبعة الثانية علّق

الطيِّب على كلامِ نفسِه قائلًا (**هي جيدة ولكن المعلقة أجودُ بعدَ التأمل واللَّه أعلم**.) اهـ فيبدو أنه قد وقع له مزيدُ نظرٍ خلالَ المدة بين الطبعة الأولى **١٩٥٥** والطبعة الثانية **١٩٧٠** فأَثبتَ ما انتهى إليه في الهامش، واللَّه أعلم.

وعنصر العمق والتأمل هو ما تقف عليه إن شاء اللَّه حين تتمثَّل القصيدة، ثم حين تَتذوقها صورةً صورةً وجملةً جملةً ولفظةً لفظةً تحت ظل التمثلات التي تَقِفك على حقيقة المعنى في هذه القصيدة، فلولا هذه التمثلات الواعية التي يَنبغي أن نقوم بها قبل قراءة القصيدة لَتَعَذَّر علينا الوقوفُ على حقيقة المراد منها، فالقصيدة ليست على ما يأتي عليه ظاهرُها من التكثُّر باللَّهو العابث مع المحبوبة، والتسللِ إليها بعد نومِ أهلها، وتَبَطُّنِ الكواعب، واللَّهوِ بالصيد والعَبَث في أوديةِ أقوامٍ هي مُقَدَّراتُهم التي يَحفظونها ويَحمونها بأرواحهم فيَعبث بها كما يشاء.. القصيدةُ ليست على هذا الظاهر، وإنما وراءها-كما قال الطيِّب-رُوحُ المُلْك تَشتملها من أولها إلى آخرها. وإنّ الذي يقرأ القصيدةَ قراءةً سطحية، أو يقرأها قبل أن يتمثَّلها وهو ينتظر أن يقف على حقيقتها، فإنه لن يدرك شيئًا من القيمة الفنية لهذه القصيدة.

هذا، وأقول غيرَ مُخاطِرٍ بهذا القول: لولا ما يَظهر في جَمْع المعلقات أنه قد رُوعِي فيه أن تكون قصيدةٌ واحدةٌ للشاعر، لكانت هذه القصيدةُ في المعلقات! سوى أنّ غَرَضَ الجمع كان له أثرُه في منهج الجمع؛ فقد رُوعِيَت الجودةُ في القصيدة مع الشهرة مع مراعاة تعدد الشعراء، ذلك أنه حين يُرغَب في جمعِ عددٍ من القصائد المشهورات للناس فإنه يُراعَى في ذلك الاتساعُ في الشعراء كما تُراعَى الجودةُ والشهرة، وذلك التكثير في جهات الجمع يكون أدعى إلى قَبول القصائد المجموعة لاتساع الناس باتساع الشعراء، إذ ليس الغرض هو جمع شعر الشاعر وإنما الغرض هو جمع الشعر على هيئة

مخصوصة من الانتقاء، فرُوعِيَ في ذلك التنويعُ بين الشعراء وعدمُ الوقوف عند الشاعر. وعليه يكون الاكتفاء بقصيدة واحدةٍ للشاعر في المعلّقات غيرَ مانعٍ من أن تكون هناك قصيدةٌ أخرى للشاعر هي أجودُ من بعض المعلقات، وهذا ما أقوله في تلك القصيدة النبيلة (أعلام عِم صباحًا) وإني لا أقول هذا انفعالًا أو تأثُّرًا وإنما أقوله عن دراسة لها وتحليلٍ وعن علمٍ بها وبالمعلّقات.

هذه القصيدة هي من عرائس الشعر العربي، بل من عرائس العرائس، ولو أنها تُرجِمَت ترجمةً قريبةً-وأقول قريبة ولا أقول ممتازة-وكُشِفَ عن شيء مما أراده الشاعر من وراء زحامها التفصيلي لكانت كذلك من عيون الشعر العالمي، ولا يُستَغرَب ما أقول؛ انظروا فقط إلى قصيدة ابن أخت تأبَّطَ شرًّا التي أولها (إن بالشعب الذي دون سَلعٍ) وكيف انبهر بها فحلُ الشعراء الألمان «جوته» لَمّا أدركَ شيئًا من معناها الذي أراده الشاعرُ وأدرك شيئًا مما وقع بها مِن تشعيثٍ للمعاني وما شَعَرَ به من موسيقى النظم-تُراجَع في ذلك مقدمةُ محمود شاكر على شرحه القصيدة وهو كتابه «نمط صعب ونمط مخيف» - فكيف لو أدرك بعضَ قيمة هذه القصيدة العجيبة (ألا عِم صباحًا) فظني أنها لو فُهِمَتْ نصفَ فهمٍ، وتُرجِمَ هذا النصفُ فهمٍ إلى اللغة الإنجليزية مثلًا لَعُدَّتْ لديهم من الأُمَمِيَّة الرفيعة، لكن هيهات أن يتحقق ذلك والحال أنّ النقّاد في المنطقة العربية-ولا أقول العرب-يتلمَّسُون المناهج الغربية الجاهزة لأجل دراسة أعمالهم، فأنَّى لهم أن يُبَلِّغُوا ذلك البيانَ العظيمَ إلى الأمم الأخرى؟!

* * *

في أثناء دراستي هذه القصيدة، وقفتُ على صحة نقلها، واطمأنت النفسُ أتمَّ الاطمئنان إلى أنها قد تناقلها الناسُ والرواة منذ أنشدها الشاعرُ قبلَ الإسلام إلى عصرِ تدوين الشعر، رأيتُ هذا في صدق بِنائها، وفي تلاحم

أجزائها، وفي اطّرادها على غرضها الذي يقف عليه من يتمثَّلُها، فهي من القصائد التي يَقِلُّ أو يَنْدُر فيها ما يعتري القصائد عبر الزمن من زيادة، ونقص، وتحريف، وتداخل بين الأبيات.

* * *

اللون الذي يَصبغ الأسلوبَ العام لهذه القصيدة من أولها إلى آخرها هو لون الاستنفار المتبوع بالاسترسال؛ فالقصيدة مبنية على مجموعة من الاستنفارات، أو القفزات الذهنية الحادَّة، تَعقبها استرسالاتٌ في اتجاه إثبات ما استَنْفَرَتْ نفسُه لأجل إثباته، فتراها تبدأ بالقفزة الأولى ماثلةً في قوله (ألا عِمْ صباحً) فيبدأ بالأداة (ألا) الافتتاحية التي يُقصَد بها إلى التنبيه وجذب عناية المخاطَب، وكذلك فِعلُ الأمر بعدها بهذا الاختصار والحَسم. وبعد ما رأينا من الاستنفار في الشطر الأول من البيت الأول يَنساب في استرسالٍ تابعٍ يستغرق الأبيات السبعة الأولى من القصيدة. ثم يَستنفر استنفارًا جديدًا ويثور الشعورُ ثورةً جديدة شبيهةً بالأولى لفظًا ومعنًى فيقول (ألا زعمَتْ بسباسة اليوم أنني كبرتُ. .) وتستمر الثورة إلى البيت التالي في قوله (كذبتِ لقد أُصبي على المَرْءِ عرسَه) إلى آخر البيت. وبعد هذا الاستنفار يَسترسل في إثبات قُدرته على الصبوة وأنه يُحسن اللَّهوَ فيستغرق إلى البيت السادس والثلاثين. ثم يستنفر استنفارة هادئةً بقوله (كأني لم أركب جوادًا للذة) ويَسترسل في تابعها إلى البيت الواحد بعد الخمسين. ثم يَختم القصيدة بثلاثةِ أبياتٍ هي في مقام القُفلِ للقصيدة، فتأتي مُتَوَفِّزةً لا يتبعها استرسال، لِيضَع اللمسةَ الأخيرةَ للأسلوب العام للقصيدة، فالقصيدةُ بدأتْ متحفِّزة وخُتِمَت متحفِّزة.

هذا هو الصوتُ العام للقصيدة؛ يشبه أن يكون أوتادًا تُشَدُّ منها حِبالٌ، أو حبلًا طويلًا تقع بعض العُقَد في أثنائه، ولأجل قِصَر مدة الاستنفار ولأجل

طول الاسترسال بين استنفارات القصيدة وحاجة هذا الاسترسال إلى القَصِّ كان البحر العروضي اللائق بالقصيدة هو بحر الطويل، واكتفى الشاعرُ في الاستنفار بما يُتِيحه اللفظُ والتركيبُ النحوي من الموسيقى المتوفِّزة، ولم يَحتج في هذا إلى البحر نفسه لِقِصَرِ مدة التوفُّز. وبذلك يَقِفنا تَفَحُّصُ الأسلوب العام للقصيدة على فهم القصيدة، ومِن ثَمَّ يساعدنا على تقويمِها حين نَقِف على تفصيلها في أثناء الشرح، ودَعْكَ من الأعمال العقيمة التي تَقِفُكَ على الأساليب وهي تُعنَى بالأسلوب من حيث نفسُه ولا تُعنَى بأثر معرفة الأسلوب في فهم القصيدة، كتلك المصنفات التي يَرسم أصحابُها جداولَ إحصائيةً لأساليب الشاعر ثم يتركونكَ غارقًا في أكوامٍ من الإحصاء الذي إن سَلِمَ أن يكون ذا دلالة فقد تُرِكَ العملُ الأدبيُّ دون هذه الغاية، فظَنِّي أنّ هؤلاء سيكونون بارعين لو أنهم عملوا في وظائف الإحصاء والمُحاسَبات. كذلك الذين يَهتمون بتحليل الشكل اللغوي من حيث نفسه، فيَصفون لك الأسلوب، ثم لا يُبَيِّنون ما يتأسس على هذا الشكل اللغوي من البراعة الشعرية.

* * *

ومِن أسبابِ تعلق أذواق الناس بتلك القصيدة عند الأداءات أو القراءات الأولى أنها تنساب انسيابًا ليِّنا، وتترابط ترابطًا ظاهرًا، فيأتي أسلوبُها على كثرةٍ من الأفعال المتلاحقة، مما يُصَوِّر الحركةَ في الذهن، وتَقِلُّ معه الحاجةُ إلى شدة التعلق بخَيْط المعنى لأجل الوقوف على ما وراء الصورة الظاهرة؛ وهي في هذا على الخلاف مِن «قِفا نبكِ» التي تكثر فيها الصور الثابتة، وتأتي فيها الحركةُ هادئةً عميقةَ العاطفة حتى في أشد أقسام الذكرى حركةً وهو قسم الاغتداء بالفرس، فإنّ الحركة فيه هادئة، وتكثر الأوصاف للصورة الثابتة، أو المتحركة في مقام الثابتة، بالنظر إلى القصيدة التي نحن بصددها، ولأجل هذا

فإنّ «قِفا نبكِ» إذا لم تلتقطْ منها خيطَ الذِّكرَى من أول قوله «قِفا نبكِ مِن ذِكرَى» وتظل محتفظًا به على طول القصيدة فإنّ فهمَ القصيدة يَتَبَدَّد منذ مطلعها، وتَتشتَّت عليك محتوياتُ القصيدة فلا تدري ما يريد الشاعرُ أن يقول، أما هذه القصيدة (ألا عِم صباحًا) فإنّ حبلَ الاتصال فيها سَمِيك، ويَسهل معه بقاءُ سلسلة الفهم، وإنما تحتاج إلى الوقوف على العُقَد أو الأوتاد التي تَتوزع في القصيدة وتُشَدُّ إليها تلك الحبالُ القَصَصِيَّة الواضحة التي يَبقى الذهنُ معها دون عُسر.

* * *

أول ما ينبغي أن نقوم به في عيش هذه القصيدة وتحليلِها ومِن ثَمَّ تقويمها هو أن (نتمثَّل) القصيدةَ جملةً، تلك هي أخطر مرحلة من مراحل فهم قصيدة العرب وتقويمها، ومع هذا فإننا نغفُل عن هذه المرحلة! فنهجُم على القصيدة بيتًا بيتًا، فنقف عند كل بيتٍ وقفةً مستقلةً، ومِن ثَمَّ تحصل هذه الأغلاطُ الغريبةُ والتناقضاتُ التي نقع فيها، بل يَحصل هذا اللغو الذي نجده في الشروح حين نرى أنّ الشارح وهو يشرح البيت قد قَطَعَ ذاكرتَه بالتمام عن البيت والأبيات التي تَسبق البيتَ المشروح، فيُفَسِّر البيتَ كأنه ليس من قصيدةٍ واحدة تتشكَّل مِن أبياتٍ، وكأنما القصيدة هي عدد من الأبيات قد ضُمَّ بعضُها إلى بعضٍ على غير علةٍ سوى الوزن والقافية!

وتَمَثُّل القصيدةِ يعني أن نجعلها ماثلةً أمامنا بكُلِّيَّتِها، فتَمثُل أمامنا من أولها إلى آخرها قصيدةً واحدةً لها قَصدٌ واحدٌ صارت به قصيدةً واحدةً لا أبياتًا، وفي العادة سنحتاج إلى تَمثُّل القصيدة مرات، أما التَّمثُّل الأول فالغرض منه شيءٌ واحدٌ: أن تقف على القَصد العام الذي لأجله أنشأ الشاعرُ القصيدة، هذا ما يَتعيَّن أن يُقصَد إليه من التمثُّل الأول، فلا يصح للقارئ أن يَشغل ذهنَه

في القراءة الأولى بأية تفصيلاتٍ في محتويات القصيدة، ولا حتى بتحرير معاني الألفاظ، وإنما هي قراءةٌ على سطح القصيدة، قراءةٌ سريعة تَضُمُّ لك القصيدةَ ضَمًّا فتَقِف منها على روح القصيدة والغرض الرئيس الذي يَقصد إليه الشاعرُ منها.

وإذا أردتَ أن تعرف الأثر السيِّئ من الهجوم على أبيات القصيدة دون تمثلها فانظر إلى وصف ابن رشيق لقول طرفة بن العبد في ضاديته:

أبا مُنذِرٍ كانت غرورًا صَحِيفَتي ... ولم أُعطِكُم بالطَّوعِ مالي ولا عِرضِي

أبا مُنذِرٍ أَفنَيْتَ فاستَبْقِ بعضَنا ... حَنانَيْكَ بعضُ الشَّرِّ أَهوَنُ مِن بَعْضِ

فيقول ابنُ رشيق في كتابه «العمدة في صناعة الشعر ونقده» ص ٣١٢ ت النبوي شعلان، بعد أن مدحَ البيتين بجودة القول على البديهة (على أنّ في بيتي طرفة بعضَ الضراعة.) اهـ

قلتُ: وهذا مِن أَعجب العَجَب، فإنَّكَ إن تمثَّلتَ القصيدة تمثُّلًا واحدًا ظهر لكَ أنّ طرفة يقولها تَهَكُّمًا واستهانةً وليس ضراعةً، فهذا مِثالٌ على فسادِ التفسير للنص المبتورِ عن سياقه (وأنا أدعوكَ إلى قراءة ضادية طرفة قراءةً واحدة لتدرك أني لم أُبالِغ، وهي من رواية ابن السكِّيت تجدها القصيدة الستين من ديوانه بتحقيق لطفي الصقّال ودرية الخطيب).

ومفهوم أننا في هذه القراءة لن نحرر الروايات بواسطة النقد الداخلي والتذوقي للنص، ضرورةَ أننا لن ننزل إلى مرتبة التفصيل كما نبَّهتُ، ولكنّ قدرًا من النقد الخارجي للرواية لابد أن يكون متحققًا سابقًا حتى لا يكون التمثلُ قائمًا على مادة يكثر فيها الغلط، وذلك بأن نعتمد للقصيدة من الأول أوثقَ الروايات إجمالًا، وإنما أقول إجمالًا لإخراج النقد الداخلي الذي ربما تُفَنِّد فيه موضعًا بعينه من الرواية الموثوقة، بل ربما تقطع بخطئها وتُرجح عليها

روايةً أخرى، فهذا النقد الداخلي ليس داخلًا في توثيق النصِّ لأجل التمثل، وإنما حسبُنا الاعتماد في القراءات الأولى على أوثق رواية في الجملة، ومن هنا تَظهر معنا في هذه القصيدة قيمةُ رواية الأصمعي، وهي الرواية (الأصل) التي أعتمدها؛ فالأصمعي معروف بالتشدد في التصحيح، فلا تكاد تجد له روايةً لديوانٍ إلا كانت القصائدُ فيه أقلَّ من القصائد في روايةِ غيره لنفس الديوان، ولا تكاد تجد قصيدةً يرويها إلا كانت الأبياتُ فيها أقلَّ من الأبيات في رواية غيره لنفس القصيدة.

* * *

ومبدأ وحدة القصيدة إنما يَتأسَّسُ على مفهومٍ لابد من بيانه، وهو أنّ كل قصيدة من حيث كونُها عملًا واحدًا هي تقوم على غرضٍ واحدٍ وُجِدَتْ لأجله، فهو يَشتملها، ضرورةَ كونها قصيدةً واحدة لا قصيدتين، وضرورة كونها نفسَها لا غيرَها، فهي مجموعة من الأبيات المتحدة في الوزن والقافية، تحت عملٍ واحدٍ اسمه القصيدة، مفصولة عن غيرها من القصائد المشتركة في الوزن والقافية؛ فالوزنُ والقافية ليسا مَناط الضمّ اقتصارًا.

* * *

وحينما نقول إنّ القصيدة ينبغي أن تقوم على غرضٍ واحدٍ يشملها فإننا لا نريد بذلك ما يُسمَّى بالوحدة العضوية التي استوردها العقّاد من المدرسة الرومانتيكية وعرَّفها الدكتور محمد النويهي في كتابه «الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه» ٢ / ٤٣٦ فقال **(بأن يُرتِّب موضوعاته ترتيبًا يقوم على النمو المطرد، بحيث ينشأ أحدُها من سابقه نشوءًا عضويًّا مُقنِعًا، ويقود إلى لاحقه بنفس الطريقة، وبحيث تتكامل أجزاءُ القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطِرة واتجاهها المركزي، حتى إذا قرأنا القصيدةَ ازددنا بالتدريج دخولًا في عاطفتها وبصرًا باتجاهها.)** اهـ

تلك هي الوَحدة العضوية، وهي لا تكاد تتحقق إلا في الشعر القصصي، وتبرز عندنا شديدًا في شعر عمر بن أبي ربيعة، وليس هذا ما نريده مِن وَحدة قصيدة العرب تحت غرضٍ واحدٍ، **وإنما نريد قيامَ القصيدة على معنًى مُتماسِكٍ يكون تماسُكُه كافيًا لأن تكون هذه القصيدة نفسَها لا غيرَها**، فالقصيدة (المؤنسة) لمجنون بني عامر هي نفثاتٌ من الشعور تمثَّلَتْ في وَحَداتٍ فنية هي الأبيات، وليس بها هذه الوَحدة العضوية، ولكنّ الغرضَ العام الظاهر فيها وهو التعبير عن الفَقْد للحبيب هو قدرٌ كافٍ لأن يجعلها قصيدةً، وأن يجعلَها ذات وَحدة تصلح لأن تنضوي تحتها. وبهذا ندرك أنّ **الوَحدة في قصيدة العرب تتحقق بما هو أعمُّ من الوحدة العضوية، وإنما الوَحدة العضوية هي بعض الوَحدة**، فبَيْنا نجد المثال الواضح على الوَحدة العضوية شعرَ عمر بن أبي ربيعة، نجد المثالَ على الوَحدة التي بمعنى الانضواء تحت غرضٍ شعوري انفعالي مُتماسكٍ أشعارَ العُذريين، ويَصلح التمثيلُ بالقصيدة المؤنسة لمجنون بني عامر.

* * *

وكما لا نقصد بالغرض خصوصَ الوحدة العضوية، لا نقصد به كذلك هذا التصنيف العام لباب المعنى بأن نقول إنّ القصيدة في (الرثاء) أو (الغزل) أو (الهجاء) إلى آخر الأبواب المعروفة المعدودة، فإذا كان الحصرُ في الوحدة العضوية إفسادًا لغرض القصيدة بإبعاد صورٍ من الأغراض، فإنّ الخروجَ إلى الأبواب العامة هو إفسادٌ لغرض القصيدة بإجمالِه وجعله مشاركًا ما لا يُحصى من الأغراض تحت نفس الباب، فلا يكون الغرض خاصًّا بتلك القصيدة بعينها؛ فلا نكون قد فعلنا شيئًا إذا قلنا: إن هذه القصيدة في الرثاء! فإنّ المئات من القصائد يقال فيها إنها في الرثاء! فهل نكون بذلك التحديد قد وقفنا على

غرض هذه القصيدة بعينها؟! هذا مُضَلِّلٌ جدًّا، وقد نَبَّه عليه الأستاذ محمود شاكر في شرحه على قصيدة ابن أخت تأبَّط شرًّا.

وقد يقال: فما فائدة إلحاق القصيدة ببابٍ من الأبواب ونحن نرى هذا سائدًا مستعملًا دون غرابة؟ الجواب: الفائدة هي معرفة الأصول الفنية التي ينبغي أن تتحقق في هذه القصيدة من حيث كونها في الرثاء ومن حيث كونها في الغزل، فإذا كانت في الغزل تَعَيَّن فيها أن يَرِقَّ اللفظ، ويُخلِص التقرب إلى المحبوبة، وهكذا، فتلك فائدة أن يقال إنها قصيدة في الغزل، ولا يقال إن الغزل هو غرض القصيدة. أما غرض القصيدة حتى يكون غرضًا لتلك القصيدة بعينها فكثيرًا ما يَعسُر التعبيرُ عنه باللفظة الواحدة، إذا يكثر فيه الشرحُ والقَيْد حتى تبلغ به أَسْطُرًا، فتحتاج إلى التقريب بالتعبير عنه في موضوع مركزي هو محور القصيدة، كما جعلتُ هذه القصيدة العظيمة (صرخة جريح) تعبيرًا عن الفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة، فالقصيدة صرخة جريح رافضٍ للحال التي بلغ إليها، وهذا تقريب لغرض القصيدة في موضوع مِحوَرِيّ كُلِّي.

* * *

أعود فأقول: إذا قرأتَ هذه القراءة الأولى فإياكَ أن تقف على أي تفصيل في القصيدة، فهي قراءة أولية، تَسبح فيها فوق سطح القصيدة، فلا تحاول أن تلمَسَ أرضَ القصيدة في عُمقِها، ستَغرِق، لأنكَ لم تصل بعدُ إلى بَرِّها الآخر فلم تُحِطْ بها وبطُرُقِها، لأنّ التفصيل في داخل القصيدة يَتبع السياقَ العام للقصيدة وليس العكس، وهذا التفصيل الذي تقف عليه داخل القصيدة يمكن أن يتكرر في عدد من السياقات الأخرى في قصائد أخرى فتتنوَّع أشكالُه وتختلف مدلولاته، ومثل هذا ما تراه في الوجوه والنظائر القرآنية إذ تجد اللفظةَ الواحدة تتعدد معانيها بتعدد ورودها في النص القرآني، إذ تأخذ معنًى

جديدًا تتشكل به في كل سياق، وحسبُكَ أن تُراجع في هذا كتاب «الوجوه والنظائر لألفاظ الكتاب العزيز» للدامغاني، فلو أنك انشغلتَ بالتفصيل قبل الإحاطة بالسياق الخاص للقصيدة بعينها فإنَّكَ ستقوم بتفسير الجزئيات بحَملها على سياقات أخرى تَختزنها في ذهنكَ من قراءاتٍ سابقة في نصوصٍ أخرى، وهنا يحدث تفكيكُ القصيدة وفسادُ وَحدتها، ويكون الخطرُ أشدَّ إذا كنتَ قد قرأتَ قصائد أخرى لنفس الشاعر، وفي قراءتنا لامرئ القيس سيكون الأمرُ أخطرَ لأنّ امرأ القيس تتشابه أساليبُه شديدًا في شعره، فربما تَظن أنّ المرادَ واحدٌ، وهذا ما قد يَجعل البعضَ يُقرِن «ألا عِم صباحًا» بقِفا نَبْكِ ويراها في نفس غَرَضِها، وهذا القولُ مُغرِقٌ في الغَلَط، والحقُّ أنّ القصيدتين متباينتان شديدًا في الغرضُ، وإنما امرؤ القيس تتقارب أساليبُه حتى تكاد تكون كالألفاظ التي تَشترك فيها النصوص، فلو أنكَ انخدعتَ في قوله (وقد أغتدي والطيرُ في وكناتها) وقد جاء بتمامه في القصيدتين، فحملتَ ما هاهنا على ما في المعلقة أفسدتَ هذه القصيدة! وكذلك تَسَلُّله إلى «سَلمَى» في هذه القصيدة يَختلف بالتمام عن تَسَلُّلِه إلى بيضةِ الخِدر في المعلقة.

وهذا الغلط مثلُ الغلط الذي يَقع فيه مَن يقفون على الآيات المتشابهة من القرآن، فينظر إلى التشابه أو التطابق بينها ولا ينتبه إلى أنّ الآيتين تختلفان تمامًا في دلالتهما بحسب موقعهما من السياق القرآني، فليس هذا من التكرار في الحقيقة، فلا يقال إنّ الآيةَ مكررة، فلا تكرار مع اختلاف السياق وبالتالي اختلاف المدلولِ المُحصَّل.

* * *

إذا تمثلتَ هذا التمثل الأول-وربما احتجتَ إلى إعادة التمثل مرة ثانية أو ثالثة لأجل الوقوف على الغرض-سترى معنًى واسعًا يَنسرب في القصيدة

كلِّها، وتقوم عليه القصيدة، وإنما أقول (معنًى واسع) وأقول (يَنسرب) لأنكَ ربما لا تجد هذا المعنى صريحًا في اللفظ، وإنما هو المعنى الذي تشعُّه القصيدةُ من كل ألفاظها ومعانيها الجزئية، فحين تجد-مثلًا-في روايةٍ رجلًا يَتسول الناسَ، فيَدفعه الناسُ بالأبواب، ثم هو دائمًا وحدَه، ثم هو لا يَعرف لغةَ أهل البلد الذي هو فيه، ثم هو لا يَستسيغ أكثرَ طعامهم، فأنت تَفهم من كل ذلك أنه (غريب) و(شريد) ولن تقول لك الروايةُ بالنص (هذا غريب شريد) ولن يقول لك الرجلُ في الرواية (أنا غريب شريد) ولكنّ روح الغُربة والتشرد تشعُّ بها المعاني، وهكذا سترى من التمثل الأول أو التمثلات الأولى للقصيدة روحًا مشتركًا تشعه القصيدة.

فإذا تمثلتَ هذا التمثل ووقفتَ على هذا الروح، فإنّ القصيدة ستكون قد أعطتكَ أشياء أخرى أثناء القراءة أو القراءات الأولى، وغالبًا ما تكون هذه المعطَياتُ في القصائد الطويلة هي **الأقسامَ، أو المراحل، أو الفصول التي تقوم عليها القصيدة**، فأوَّلُ تفصيلٍ يقابلك بعد القراءة العامة فوق سطح القصيدة هو تفصيلُ الأقسام، فتَنزِل من القصيدة من حيث كونُها شيئًا واحدًا إلى القصيدة من حيث كونُها أقسامًا تتركب منها، وإنما قلتُ (غالبًا) لأنّ من القصائد ما لا تكون على أقسامٍ، ككَثير من قصائد العذريين، ومثالٌ في هذا مؤنسة المجنون.

فإذا وقفتَ على أقسام القصيدة التي تقع تحت مِظَلَّةِ وَحدتها، صِرتَ مستعدًّا لأن تتأمل في تراكيب الجُمَل في داخل هذه الأجزاء، ولن تَضِلَّ إن شاء اللَّه كما يَضل أكثرُ الناس، لأنكَ قد أَتَيْتَ إلى هذه الأجزاء مِن أقسامها الصحيحة، ووقفتَ على هذه الأقسام من خلال تَمثُّل القصيدة كلها، فأنتَ الآن تبني بناءً سليمًا مطمئنًّا، ومن هنا تبدأ النقدَ الداخلي بالنظر في الروايات

من حيث اختلاف الألفاظ واختلاف التراكيب، **وستبدأ هنا تَلوح لك الرواياتُ صحةً وضعفًا، ولكن تتوقَّف صحةُ هذه العملية التي هي أدقُّ مرحلةٍ في العملية النقدية على صحةِ التمثلات الأولى للقصيدة؛ ذلك أنّ النظر في الروايات ترجيحًا لبعضها واستبعادًا لبعضها هو فرعٌ عن تَصور الغرض الكلِّيّ للقصيدة، وفرعٌ عن تَصور أقسام القصيدة التي تنسجم تحت الغرض الكلِّيّ**، فإذا أخطأتَ في تحصيل هذه الكليَّات فَقَدتَ البَوْصَلَةَ التي تُوَجِّهكَ في نَقدِكَ الداخلي ونظرِكَ في الروايات، **فأنتَ إنما تحلل النصَّ وتحلل الروايات من ألفاظٍ وتراكيبَ وترتيبِ أبياتٍ في سياق الوَحدة الكلية للقصيدة، وفي سياق كُلِّيات أقسام القصيدة تحت تلك الوَحدة.**

في هذه المرحلة تحتاج إلى جهدٍ آخر تكون قد قمتَ به مِن قبلُ أو تقوم به الآن إن لم تكن قد قمتَ به، وهو جمعُ الروايات من مصادرها على وفق مبادئ الجمع التي لا يَسع المقام لبيانِها-وقد فصَّلها الأستاذ محمود شاكر رحمه اللّه في كتابه نمط صعب فيَحسن الرجوعُ إليه-وقد يكون غيرُكَ قد قام بهذا الجهد على وجهٍ حسن، وهنا تَظهر قيمةُ التحقيقات المعتبرة للدواوين، مثل تحقيقِ الأستاذ محمد أبي الفضل إبراهيم على ديوان امرئ القيس، وتحقيقِه على ديوان النابغة، وتحقيقِ الأستاذ عبد الستار فرّاج على ديوان الهُذَلِيِّين، وتحقيقاتِ حسن كامل الصيرفي، فهؤلاء المحققون يدققون في جمع الروايات وتحقيق النصوص تحقيقًا يَقِفكَ على مادةٍ تُعِينكَ في ضبط نَصِّ القصيدة لِتَكمُلَ وتَبلُغَ الغايةَ ويَندفع عنها الخَللُ حين تحقق محتوى القصيدة تحت التمثلات الأولى، فتستقيم عروسًا تامة الخلق والبهاء، ولن تقدر على هذا غالبًا باعتمادك روايةٍ واحدة، فما تكاد روايةٌ تخلو من التعديل عليها بالنقد الداخلي مهما بلغت وَثاقَتُها، فحتى رواية الأصمعي المشهورة بشدة الضبط بل التشدد فيه يَحصل فيها ما هو غلطٌ مَحْض.

ومما يَجدر التنبيهُ إليه أنه في بعض الأحيان يَبلغ اختلاف الروايات حدًّا بعيدًا نُضطر معه إلى القِران بين التمثلاتِ والنظرِ في اختلاف الروايات؛ وذلك حين يَبلغ اختلافُ الروايات أن يكون له أثرٌ في الغرض الكلِّيّ من القصيدة. ويتحقق هذا في القصائد التي تَعرضَتْ إلى كثيرٍ من الخَلل أو الإخلال، قصدًا للإفساد أو إهمالًا، وهنا يكون العملُ أشقَّ وأخطرَ وأَبعَدَ عن الاطمئنان إلى الصواب. ولِحُسن حظِّنا ليست هذه القصيدة «ألا عم صباحًا» من ذلك في شيء.

* * *

وربما يَرِد سؤالٌ إلى ذهن بعض القراء أو كثيرٍ منهم: هل كان القدماء يَتمثَّلون القصيدةَ لأجل أن يفهموها؟! هل تقول إنّهم كانوا لا يفهمون الشاعر حتى يَنتهي من قصيدته؟! والجواب: أما من حيث كون القصيدة عملًا واحدًا فنَعَم؛ قصيدة (ألا عِم صباحًا) لن يَفهَمَ الذين يُنشِدهم امرؤ القيس إياها تمامَ مرادِه منها إلا عند انتهائها، وهذا مفهوم مِن كل قراءاتنا؛ أنكَ لا تحيط بكل المراد حتى تضم آخِرَ النص على أوله فتُقَيِّد، وتُخَصِّص، وتُفَسِّر، فضلًا عن الدلالات الأخرى للسياقات وهي الأشدُ خطرًا، بل أحيانًا يكون من مقصود المتكلم أن يؤخِّرَ بيانَ المراد إلى آخر الكلام، وحسبك في هذا عينية أوس بن حَجَر التي أولها (أيتها النفسُ أجملي جزَعَا) فقد أتى فيها بإنَّ واسمِها في البيت الثاني، ثم أتى بالخبر في البيت العاشر، وما بينهما تابعٌ لجملة الصِّلة! فمِثلُ هذا وغيرُه يقال فيه إنّ القدماء لن يفهموا مرادَه إلا بتمام الكلام. وهنا لا تستغرب ما تجده في إعراب القرآن إذ تجد الكلام يعود على كلامٍ سابقٍ بصفحات، فينبغي أن يَطول نَفَسُكَ في المعنى.

والجواب من جهة أخرى: نحتاج إلى بعض التَّمثُّل الذي لا يَحتاج إليه القدماء، لأنّ كثيرًا من تمثلاتنا للقصيدة سببُه عدمُ توفر السياقات التي قيل فيها

هذا النص، فنحتاج إلى أن نَستعيض عنها بسياقِ العمل نفسه، فنقفَ على بعض المعاني التي كان من الممكن أن نقف عليها لو أننا مع الشاعر في سياق إنشاء القصيدة، فلا يَحتاج القدماء إلى هذا التَمثُّل ونحتاج نحن إليه.

***

وها نحن نشرع في تمثُّل القصيدة العظيمة (ألا عِمْ صَباحًا) على الوجه الذي بيَّنتُه، فالذي نقوم به الآن هو قراءةٌ للقصيدة قراءةً تَمَثُّلِيَّة، أي أننا نقصد بهذه القراءة أن نجعلها ماثلةً أمامَنا بكليتها، فنقف على روحها، والغرضِ الكبير الذي قامت عليه، ونحاول أن نُعَبِّر عن هذا الغرض المركزي الكبير في كلمة أو كلمتين أو جملةٍ قصيرة، ليس لأنّ الكلمة والكلمتين والجملة القصيرة تحيط بالغرض، فقد عرفتَ أنّ الغرض هو عين القصيدة، وأنّ المعنى الأصلي للكلام ليس هو معنى الكلام في حال كونه قصيدةً بعينها دون غيرها، وإنما لأجل أن نُعَبِّر عن الغرض من حيث كونُه موضوعًا رئيسًا يَدور حولَه الكلام.

وينبغي أن أشدد عليك في اجتناب التفصيل، فنحن في حاجة إلى الإحاطة بكُليَّة بالقصيدة، ولن نَقدر على الإحاطة بكُليِّتها إذا كان تركيزُنا على التفصيل أو صَرَفنا قدرًا إليه يؤثِّر على التركيز الكامل على الكُليَّة، فالوقوف على السياق الكبير يحتاج مِنَّا إلى أن نوفر الجهدَ في هذه القراءة على سطح القصيدة دون عُمقِها، فإنَّكَ لو صرفتَ الجُهدَ في أثناء القصيدة لم تجد ما تستعين به على ملاحظة السياق الكُلِّي. نحن الآن سنقف على جواب السؤال: لماذا أنشد الشاعر هذه القصيدة؟

تَمثُّل القصيدة العظيمة

ألا عِمْ صَباحًا

أول ملاحظة وقفتُ عليها من التَّمثل (الكلي) هو أنّ هذه القصيدة تَصطبغ بصبغة (الرفض) أي (رفض التُّهمة) بأنّ الشاعرَ قد كَبرَ ولا يُحسن اللَّهو، هذه صبغةٌ للقصيدة تحصل في النفس من القراءة الأولى التي تَقرأ فيها القصيدةَ قراءةً واحدة سريعة من أولها إلى آخرها، فهي صبغة غالبة في القصيدة. ولكنك تشعر بأنّ هذا الرفض أكبر من أن يكون رفضًا لكلمةٍ قيلت، وإنما هو رفضٌ لحالٍ تلبَّس بها الشاعر، وإني لَأَشعر بأنّ كلام الشاعر كان أكبر من مجرد ردّ على كلمة قالتها بساسةُ فهو لا يرد عينًا على بسباسة؛ ذلك أنك ترى الشاعرَ قد اتسعَ في القضية، وذَكر حالَه في القديم، وذَكر أنه قد بلغ حالًا كأنه لم يَركب جوادًا لِلَذَّةٍ، ثم ختم بثلاثة أبياتٍ هي مِن أعظمِ الشعر وأشهرِه في علوّ الهمَّة والتَفاني في سبيل المجد، فالموضوع إذًا أكبر من الرد على فتاة استنفرته بكلمة، فمَنطِق الكلام وطبيعةُ الحوار لا يتحملان هذا.

* * *

فإذا تأمَّلْنا أدنى تأمل في أقسام القصيدة-وهو ما حذرتُ من فعلِه في أول قراءة-في ظلِّ هذا المعنى العريض، تَبيَّن لنا إشكالٌ وهو أنّ أوَّل القصيدة الذي يبكي فيه على الديار قبل أن يقول (ألا زَعَمَتْ بَسباسة) لا يَدعم في الظاهر هذا الغرضَ الكلي الذي وقفنا عليه، فهو وقوف على ديار سلمى التي مرَّ عليها دَهرٌ، وحُزنٌ على هذه الأيام التي كان ينعم فيها وسلمى، وهذا الإشكال يَقتضي أن نَختبر صحةَ الغرض الذي وقفنا عليه بأن نتمثَّل القصيدة تمثُّلًا زائدًا، لكن التَّمثل هذه المرة لن يكون بعيدًا عن كل تفصيل، وإنما سنراقب فيه الجزءَ الأول من القصيدة وهو يَبكي على ديار سلمى، لنرى مدى اتساقِه مع هذه الصبغة ونرى حقيقةَ وظيفته في، رفض الحال، فمازال الغرض بحاجةٍ إلى تَمثُّلٍ جديد.

* * *

حين قرأتُ القصيدةَ أراقب البكاءَ على الديار في سياق المعنى العريض الذي ظَهَر لي من القراءة الأولى، لاحظتُ الأمرَ التالي: إنّ التي بكى على ديارها في أول القصيدة هي (سَلمى) وحين استفزته (بسباسة) فرَدَّ عليها ردًّا طويلًا كان أطول جزءٍ في هذا الرد هو الذي قال في مطلعه (ومثلك بيضاء العوارض طَفلة) وصاحبة هذا الجزء هي (سلمى) وهي التي ذَكر في هذا الجزء التَّسَلُّلَ إلى ديارها في أقدم مغامرةٍ تَسَلُّلٍ في تاريخ الأدب العربي، فسَلمى هي التي وَقَفَ على ديارها في الحاضر، وسلمى هي التي ذكرها في الماضي؛ ففي أول القصيدة وقف على ديارها وذَكَر شيئًا مِن جميل الماضي معها، ثم بَتَرَ كلامَه عنها فجأة وانتقل إلى الكلام عن كلمة بسباسة فقال (ألا زعمت بسباسة) كأنه يَجذب الانتباه إلى معنًى مُغايرٍ فيرد على بسباسة بكلام كثير ليكون الجزءُ الأطولُ فيه هو الخاص بسلمَى، فسلمى بكى على أيامها، وبسباسة استفزَّته للكلام، فذَكَر أيامًا هي أيامُ سلمى يَرُدُّ بها على بسباسة، فيمكننا أن نفترض من هذا التناسق التعبيري أنّ بسباسةَ قد لَقِيَتْه في مِحنته وأسفاره فقالت له كلمةً جَرحَتْه، فاختزنها في نفسه ومَضَى، فلَقِيَ ديارَ سَلمى وهو مجروحٌ من كلمة بسباسة، فبكى على هذه الأيام وهو في سياقٍ من الحُزن لكلمة بسباسة، وربما هذا هو العلة في جَعْلِه أطولَ الكلامِ في دفع الضعف عن نفسه دائرًا حول سَلمى لأنها كانت حاضرةً على ذهنه أكثرَ من غيرها لما وقف على ديارها وأثارَتْ هذه الديار وتلك الأيامُ الماضية ما اختزنَه من كلمة بسباسة، فجعل سَلمى أساسَ الرد على بسباسة. فكلمةُ بسباسة سببٌ مُختَزَن لكنه كان يَفتقر إلى التفعيلَ بالوقوف على ديار سلمى وتَذَكُّر أيامها، فوقف وتَذَكر سلمى، ثم ذَكر كلمةَ بسباسة، ورَدَّ عليها بسلمى التي يقف على ديارها.

وهذا يفسِّر لنا من ناحيةٍ أخرى هذا القَدْرَ الغريب من التجريح الذي صَبَّه على زوج سلمى!! فنحن نَعجب من هذا الأمر ونتساءل: لماذا يَتعرض لِزوج

سلمى بكل هذا السوء وتلك الإهانة حتى كأنه يريد أن يقتله كَمَدًا؟! مع أننا لا نَفهم شيئًا حَصَل بين الشاعر وبين زوج سلمى لا من الدلالات القريبة في النص ولا مِن المدلول المُحَصَّل في النص! وتفسير ذلك فيما يَظهر من تَمثُّل القصيدة هو أنه مجروح من كلمة بسباسة، فوقعتْ له ثورةُ نفسِه وهي تتلبس مِن قبلِ كلمة بسباسة بحالٍ أليمة، فهو في حالٍ لا يتحمل فيها المساسَ بشيءٍ يُذَكِّره بماضيه، ولكنّ كلمةَ بسباسة نكأتْ جُرحَه، واستحضر حالَه كلَّها بعد وقوفه على ديار سلمى، فاتخذ من الرد على بسباسة مَدخلًا للثورة على حاله الحاضرة كلِّها، ومحاولة إقناع نفسه ببقاء حاله الماضية، فصار يُسقِط مَن لو أسقطه لأثبَتَ عكسَ ما تزعمه بسباسة، وبدون هذا التعليل لن يمكنك أن تفسِّر هذه الحِدّة عند الشاعر تفسيرًا معتبرًا إذا كنتَ تفهم أنّ القصيدةَ وَحدةٌ من المعنى وليست أبياتًا متفرقة، ولمّا كان أكثرُ الناس إنما يقفون على الأبيات حتى يغفلوا عما في البيت السابق وهم في البيت اللاحق! فإنهم سيفسرون هذه الأبيات على أنها مجونٌ وإفحاشٌ ويَنتهي الأمر لديهم عند هذا الحَدّ، أما الذين يَحترمون العملَ الأدبي ويفهمون كونَه عملًا لغويًّا متكاملًا فإنهم لن تهدأ لهم ذائقةٌ حتى يتمثلوا القصيدة مرة أو مرات حتى ينتهوا إلى تعليلٍ صالحٍ في ضمن القصيدة من حيث كونها عملًا متكاملًا.

وأرجع إلى القصيدة فأقول: هذا فرقٌ كبير بين هذه القصيدة «ألا عم صباحًا» وبين «قفا نبك» إذ لم يتعرضْ الشاعر هناك لأحدٍ بتجريح، فبينما يقول هنا (بعدما نام أهلُها) يقول هناك (إذا ما الثريّا في السماء تعرَّضتْ) لأنّ الغرض الكُليَّ هناك غيرُ الغرض الكليِّ هنا، فلا يَغُرَّنكَ التشابُه بين القصيدتين في الأساليب بله العبارات فتغرق في هذا التَّقارب الأسلوبي الذي يَبلغ أن يتطابق في أحيان غير قليلة؛ فإنما العِبرة بالشكل الكليِّ للمعنى. وما بين القصيدتين كما بين السماء والأرض.

* * *

إذا تمثلتَ القصيدةَ لِتَتبين أقسامَها وهي متحقِّقَةٌ تحت هذا المعنى الكبير، فإنه يَتبيَّن لك أنّ قِسمَها الأول من أولها إلى (ليالِيَ سلمة إذ تريك منصَّبًا) هو قِسمُ الشَّجَى، فتجده متصلًا بالضمائر لا إشكالَ ولا خفاءَ في اتصاله، فهو وقوفٌ على ديار سلمى وحديثٌ إليها وإلى النفس، وكلُّه يتصل في الوقوف، وهذ الفصل هو الذي مَهَّد إلى عمود القصيدة الذي هو القسم الثاني.

يبدأ القسم الثاني من قوله (ألا زعمت بسباسة) إلى قوله (صرفتُ الهوى عنهن) وتلاحظ أنّ انتقالَه كان باستعمال (ألا) التي هي أداة افتتاح للكلام يُراد بها جذبُ الانتباه، وهي نفس الأداة التي ابتدأ بها القصيدةَ أصلًا، فهو يَستنفر عند حديثه الحزين إلى ديار سلمى، ويَستنفر عند الشيء الذي يَتعلق بماضيه مع سلمى، وهو ما تزعمه بسباسة أنه لا يُحسن اللَّهوَ أمثالُه، وهو أكبر قسم في القصيدة إذ يتجاوز نِصفَها! فأطال النَّفَسَ فيه إذ يَرُدُّ على بسباسة. وتلاحظ فيه أنه قال (ألا رب يوم) وفي رواية (بلى رب يوم) ولولا الحرف (ألا) لكان الكلامُ مُشكِلًا في الاتصال، فإنه لو قال (رب يوم) ربما فَهِمنا أنّ السياق قد انتقل من الرد على بسباسة إلى التحزُّن والتَّحسُّر على النفس، وهذا مِن قوة أَثَر الحروف الرابطة، وهي كثيرةٌ في شعر امرئ القيس، وهي التي تربط بعضَ أبياتِه ببعضٍ، وقد نبه الدكتور محمد أبو موسى إلى قيمة دراسة الحروف الرابطة للأبيات والعبارات عند امرئ القيس، فلا شَكَّ أنه قد لاحَظَ في شعر امرئ القيس هذه الكثرة وتلك القيمة للحروف الرابطة مما يَجعل في دراستها قيمةً أسلوبية يمكن أن تتأسس عليها قيمةٌ تقويمية للقصيدة.

فإذا أتيتَ إلى قوله (كأني لم أركب جوادًا) وجدتَ أنّ الأداة هنا مختلفة، ووجدتَ أنَّكَ مضطرٌّ إلى البحث عن أركان التشبيه، وهنا ستجد أنّ المعنى والشعورَ يَنحرفان عن سياق الرد على بسباسة؛ لأنَّك ستجد معنًى جديدًا يَتولَّد

عن القسم الثاني، وهو معنى الحسرة على النفس بسبب بلوغِه الحالَ التي جعلَتْ بسباسة تقول ما قالت، وهذا هو القسم الثالث من القصيدة، من قوله (كأني لم أركب جوادًا) إلى قوله (كأن قلوب الطير) وهذا القسم يُشبِه الاعترافَ بأنه قد بلغ حالًا بئيسةً رأتْها بسباسةُ فقالت كلمتَها التي فجَّرَتْ هذه القصيدة، وهذا القسم-كما قلتُ-متولِّد عن القسم الثاني، وهذا من الفروق الظاهرة بينه وبين القسم الأول الذي بكى فيه على ديار سلمى. ولولا التلاحم الواضح بين هذا القسم والقسم السابق بواسطة الكاف في (كأني) لتمرَّد هذا القسم وطَغَى وصار ذِكرى مستقلةً كالتي في «قفا نبك» وقد أتى فيه بقريبٍ من أصول المعاني في «قفا نبك» فضلًا عن الظهور الشديد لأسلوب امرئ القيس حتى تتشابه قصائده، لكنْ هذه الكاف، مشكورةً، قد أَنقذَتْنا من حصول هذا الخلل!

فإذا انتهى الشاعر من هذا القسم الثالث وجدتَه يأتي بآخِرِ ثلاثة أبياتٍ مربوطةً إلى القصيدة بحرف (الفاء) فيأتي القسمُ الختامي من قوله (فلو أنما أسعى) إلى آخر القصيدة كالعِلَّة لِكلِّ ما سبق، لتكون هذه الفاء في قوله (فلو) بانِيةَ الكلام على الكلام، فإن كان قد تعذَّر عليك من الأول أن تَفهم ما أراد الشاعر من كلامه فإنّ هذه الفاء تُنِير لك البيانَ إنارةً لا فوقَها!

وأختم هذا النظر الأوَّليَّ في القصيدة بالتأكيد على أنه من الغلط ومن غير الدقة أن نقول إنّ الغرض من القصيدة هو الردُّ على البسباسة، هكذا اقتصارًا؛ فإنّ ما حَوَتْه القصيدةُ هو أعظم بكثير من أن يكون ردًّا على كلمة فتاة استفزته، حتى أننا نرى الشاعر يَتناسى البسباسة ويذهب بمُخيِّلته وذاكرته إلى ماضٍ كبيرٍ واسعٍ لا يَشهد مَنطِقُ الكلام أن يكون جوابًا في حوارٍ ثنائيّ إلا أن تكون كلمةُ البسباسة سببًا في فتح نافذة الشاعر إلى شيءٍ كبيرٍ عنده هو قائم بنفسه مِن قبل أن تقول كلمتَها، فالبسباسة قد أشعلَتْ أجواءَ القصيدة، وأما القصيدة نفسُها

فقد كانت كامنةً في نفس امرئ القيس من الأوّل، فغَرَض القصيدة هو رفضُ الواقع الإنساني الأليم الذي يَتلبس به امرؤ القيس، ورفضُ الاستسلام لهذا الواقع، وبيانُ أنّ زمان الشاعر لم يَتبدّل، وأنّ ما هو فيه أمرٌ عابرٌ لن يَستقر، أخرج الشاعرُ ذلك في صورة الردّ على كلمةٍ كانت سببًا في خروج هذا المعنى الكبير، هذا هو غرضُ القصيدة؛ المكابرةُ ورفضُ الإقرار بتَبدُّل الحال. وإنّ آخر القصيدة لَيُجَلِّي هذا بما ليس فوقَه جلاء.

وبهذه التمثلات وهذا القَدْرِ من الإدراك تكون القصيدةُ قد استبانَتْ واستقامتْ بين يديك، وتكون أنتَ مؤهَّلًا للخوض في لُجَجِ تفاصيلها وروایاتها وجميلِ بيانِها!

١- أَلَا عِمْ صَباحًا أَيُّها الطَّلَلُ البالِي وهل يَعِمَنْ مَن كان في العُصُر الخالِي

قوله (عِم صباحًا) هذه تحية مشهورة عند العرب سائدة، يقولون (عِم صباحًا) و (عِم مساءً) و (عِم ظلامًا) والصباح هو مِن نصف الليل الثاني إلى الزوال، والمساء هو من الزوال إلى نصف الليل الأول. والنصب في (صباحًا) و (مساءً) و (ظلامًا) يكون على الظرفية أو التمييز، ولعل التمييز أَوْلى إذ يكون النعيمُ كأنه بالصباح كله، لأنه هو نفسه النعيم، وهذا قد يكون أولى من إيقاع النعيم في الصباح فيكون الصباح ظرفًا له.

والمشهور المتقرر في (عِم) أنها اختصارٌ من (انعَم) أو (انعِم) حُذِفَتْ النونُ التي هي فاء الكلمة كما حُذِفَتْ فاء الكلمة من (كُلْ) و (خُذْ) ولذلك نصَّ الأصمعي على أن (عِم) تقع في كلام العرب أكثر من (انعَم) أو (انعِم) ولم يقبلوا ما حكاه يونسُ عن شيخه أبي عمرو بن العلاء من أنّ مادة (عِم) هي (وَعِمَ) بمعنى سال أو رَمَى فتُقال في المطر والبحر، وأنّ قولهم (عِم صباحًا) معناه الدعاء للطلل بكثرة الاستسقاء ونزول المطر عليه، واعتُرِض عليه بأنه إن

كان مِن عَمِي يَعمِي لكان الأمر منه (اعْمِي صباحًا) فاعتبروا ما رُوِيَ عن أبي عمرو شاذًا غريبًا. وقالوا يجوز (عِم) و(عَم) بالفتح والكسر كما جاز في أصلها (انعِم) و(انعَم). والبيتُ يُروى (ألا انعم.. وهل ينعمن) وهو على نفس التفسير.

و(الطلل) هو ما شخص وارتفع من آثار الديار، وهذا هو الفرق بينه وبين الرسم، فالرسم لا يكون به شخوص، ولأجل هذا يُشبهونه بالكتابة. و(البالِي) من البِلَى وهو الفَناء، والمقصود هنا التفاني أو القُرب من الفناء. و(العُصُر) لغةٌ في العَصْر، فهو مفرد. و(الخالي) الماضي، كما قال تعالى (تلك أمةٌ قد خلتْ) أي مضتْ.

* * *

افتتح امرؤ القيس كلامَه بأسلوبٍ غيرِ هادئٍ، افتتحه بلفظةٍ شدتْ انتباهَنا إليه وهي (ألا) التي هي أداة افتتاح ولَفتِ انتباه، وهذه الأداة ينبغي أن يؤثِّر معناها في أدائها، لأنك حين تُنَبِّه إنما تُنَبِّه إلى أنك ستقول كلامًا بعدَها، وهذا الكلامُ بعدَها هو المراد أَصالةً، وإنما الأداة تنبيهٌ إلى خطورته، ولأجل هذا يَحسُن في الأداء ألّا تُلحِمَ الأداة في الكلام في نغمةٍ واحدة، وإنما يَنبغي إظهارُ أنك تُنَبِّه، ثم يَنبغي أن تُعطي الكلامَ بعدَها إشعارًا بأنّ هذا هو المراد أصلًا بعد أن نَبَّهتَ إلى خطورته بالتنبيه إليه.

إنّ هذا الأسلوب التنبيهي غيرَ الهادئ هو أول شيء تختلف فيه هذه القصيدة عن «قفا نبك» التي بدأت هادئةً وظلَّتْ وَتيرَتُها هادئةً في صِبغتها، فالقصيدةُ التي بين أيدينا تختلف في طبيعتها، وتختلف في مطلعها؛ فنحن متحفِّزون منذ أول لفظة فيها، وسنظل كذلك متحفِّزين إلى آخر لفظة فيها، تلك هي طبيعة هذه القصيدة.

خاطبَ امرؤ القيس الطللَ مُنبِّهًا إياه وكأنه يقول له انتبه أيها الطلل واسمعْ ما أقول لك (عِم صباحًا!) وشَحَنَ هذا الشطرَ بكل المُنَبِّهات التي تكشِف عن مدى حفاوته وسعادته بالطلل الذي وقف عليه، كان سعيدًا به في هذه اللحظات مع حزنه عليه، وهذا يَنسجم مع جوِّ القصيدةِ كلِّه، فكأنّه يُعلِن عن روح القصيدة مِن مطلعها، لأنّ القصيدة تقوم على المُعانَدة والمثابرة والجَلَد، وهذا يَختلف عن جو «قفا نبك» الذي أُخلِصَ للحُزن والذِّكرى فجاء مطلُعها هادئًا خاليًا من المُنَبِّهات، فبدأ هذه القصيدةَ بأداة التنبيه (ألا) التي تَلفِتُ الانتباه، ثم استعمل التَّشخيص أو الاستعارة، وفي ذلك تحويلُ الطلل إلى شخصٍ يكلمه ويُمكِن أن يَنعم وأن يَبأس، وناداه بالأداة (أيها) التي يُنادَى بها الإنسان، وفيها كذلك (ها) التي هي للتنبيه، ولكنه سرعان ما تَحوَّل شعورُه أو أنه كان يَختزن شعورًا آخرَ فكشف عنه!!

فبعد أن قال (ألا عِم صباحًا أيها الطلل) وما فيه من بهجةٍ وحفاوةٍ نراه يَختِمُ النداءَ بنعتِ الطلل فيقول (البالي!) وهذا يَتنافى مع (عِم صباحًا) إذ كيف يَنعم وهو بالٍ؟! كيف يقال (عِم صباحًا أيها البالي؟!) فزهير بن أبي سُلمَى في معلقته دعا نفسَ الدعاء للطلل، ولكنه لم يَذكُره هكذا مُلاصِقًا ولا صريحًا في أنه بالٍ، **ولكن على هذا قامت «ألا عِم صباحًا» كلُّها؛ قامت على مُقاوَمة الحُزن ومُعانَدة الأحوال والعوائق، والردِّ على مَن يَظن أنّ امرأ القيس قد وَلَّتْ أيامُه**، فهو هنا يُحَيِّي الطللَ ويدعو له بحصول النعيم، أما في المعلقة فقال صريحًا «قفا نبك مِن ذكرى!» وهذا يؤكد على خلوص المعلقة للحزن والذكرى، وأما هذه القصيدة فهي تَحوي الذكرى، ولكنه يَسرُدُها يَرُدُّ بها ويُعَلِّل بها، يَرُدُّ بها على من قالت له (كبرتَ ولا تُحسن اللَّهو) ويُعَلِّل بها -في آخر القصيدة- رِحلتَه وسعيَه لاسترجاع المُلك.

وكما حدث التحولُ على مستوى البيت لأنّ نفسَ الشاعرِ كانت تُقاوِمُ وتُعانِد، حدثَ على مستوى القصيدة كذلك؛ فإنه بعدَ أن استغرق أكثرَ القصيدة في المُعانَدة والمكابَرة، نجده فجأة يحيط به الضعف ويُسيطر عليه فيقول:

كأني لم أركب جوادًا لِلَذَّةٍ ولم أتبطن كاعِبًا ذاتَ خَلْخالِ

ليَدخلَ في صورٍ من الذكرى الحزينة تُشبه ما في «قفا نبك» ولكنها لا تَقوى على أن تصبغ القصيدة، وإنما بَقِيَتْ صِبغتُها هي المعانَدة والمكابَرة والرَّدَّ الشديد الذي خَرَجَ به عن حدود العادِيّ إلى تجريح زوج سلمى وإهانته كما سيأتي في مُغامرته المشهورة!

وكان قوله (البالي) كما قلتُ تحوُّلًا للشعور أو كشفًا لشعورِ الحزن الكامن، ولأجل هذا قال (وهل يعمن مَن كان في العُصُر الخالي؟!) والتفتَ في الخطاب مِن ضمير المخاطَب إلى ضمير الغائب وكأنه لا يُطيق النظرَ إلى الطلل وهو يَنفي عنه التَّنَعُّم.

ويَنكشف لنا مِن أول الشطر الثاني أنه حدَّث الطللَ وأراد بهذا الحديث التمثيلَ لنفسه كما قال الأعلم الشنتمري، فيقول امرؤ القيس: وهل يَنعم مَن كان نعيمُه في العَصر الذي وَلَّى؟! وهو يَعني نفسَه، ولكنْ ظاهرُ الكلام يريد به الطلل، فالحديث مستمر في الطلل، ولكنك ترى الكلامَ مصبوغًا شديدًا، وبأسلوبٍ يُربِكُ، بالصبغة الإنسانية، لأنه في الحقيقة يَقصد نفسَه، إذ جعل نعيمَ نفسه من نعيم الطلل، وبقاءَ نفسه من بقاء الطلل.

ولكنّ الفريدَ الغريب في هذا التمثيل هو أنّ امرأ القيس كأنه قد تَناسى الطلل وصار يَتحدث عن حال نفسه بحديثه عن الإنسان، فقوله (وهل يعمن مَن كان في العصر الخالي) غريبٌ جدًّا أن يكون في الطلل، ولكنَّ الحاصلَ أنه بالفعل في الطلل وإلا انقطع الكلامُ لأنه قال في الأول (عم صباحًا أيها الطلل

البالي) ثم رجع فقال (وهل يعمن مَن كان في العصر الخالي) فلو لم يكن الكلامُ عن الطلل لكان نَظْمُ الكلامِ فاسدًا، حتى استشهد النحاةُ بهذا البيت على جواز استعمال (مَن) في غير العاقل، لأنهم يَعلمون أنه في الظاهر حديثٌ إلى الطلل، ولكنّ امرأ القيس بَلَغَ مِن شدة التمثيل بالطلل لنفسه أنْ كاد الكلامُ يَخرج عن كونه تمثيلًا بالطلل إلى كونه حديثًا عن نفسه.

وهذا ما لَفَتَ انتباهَ الشُّرّاحِ ودفعَهم إلى الحديث عن صنعة البيان في هذا البيت على الرغم من أنّ الشرحَ البيانيَّ خارجٌ عن دائرة اهتمامهم كما لا يَخفى على مَن قرأ شروحَهم، فقد كان حديثُ امرئ القيس هنا مُشكِلًا حقًّا، فاضطرهم ذلك إلى أن يُبيِّنوا أنه جَعَلَ حديثَ الطلل تمثيلًا للحديث عن نفسه، ولولا هذا التنبيه لكان الكلامُ مُشكِلًا؛ إذ الشطر الأول كلامٌ واضحٌ يخاطب به الطلل لا إشكال في ذلك، أما الشطر الثاني فهو كلامٌ واضحٌ عن إنسانٍ بَئيسٍ، ومع هذا! فالكلامان يَتصلان في الشيء الواحد لا الشيئين، أي أنّ الحديث يدور حول شيء واحد هو الطلل الذي بدأ الكلامَ بالحديث إليه!

***

وجدير هنا أن أنبِّه إلى المغالطة التي أتى بها أبو زيد القرشي (من رواة القرن الثالث والرابع) في «جمهرة أشعار العرب» حين قرر في مقدمة الجمهرة أنّ خِطاب الشاعر إلى الأطلال هو من باب قوله تعالى (واسأل القرية) أي واسأل أهلَ القرية، فكأنه من إيجاز الحذف! وهذا غريبٌ، بل فاسد؛ لأنّ الشاعر إنما يتحدث إلى الطلل الذي هو خالٍ من أهله، وكثيرًا ما يَسأل الشعراءُ الطللَ عن أهله الذي كانوا به فارتحلوا عنه منذ زمن طويل، فهي استعارة الإنسانية للطلل، أو أنّ الشاعر شَخَّص الطللَ وجعل له روحًا، كان ما كان، وإنما هو يتحدث إلى الطلل ذاته، ولا تقديرَ لمحذوفٍ هنا فيقال (أهل

الطلل) على طريقة (أهل القرية) إذ يَتبين فسادُه بقراءة مطالع القصائد. فحين يقول عنترة -مثلًا-:

يا دارَ عبلةَ بالجِواء تكلمي وعِمِي صباحًا دارَ عبلةَ واسلَمِي

هل نقول إن المقصود: يا أهل دار علبة تكلموا وعموا واسلموا صباحًا يا أهل دار عبلة؟!

وامرؤ القيس حين يقول في سينيته:

أَلِمّا على الرَّبعِ القديمِ بعَسْعَسا كأني أُنادي أو أُكَلِّم أَخرَسا

هل يقصد الخَرَس لأهل الربع فكأنه يقول: كأني أنادي أو أكلم قومًا خُرسًا؟!

وإنما هو استعارةٌ أو تشخيصٌ بالإغراق في إسباغ الإنسانية على الدار، فالحديث عن خَرَسِ الدار هو مِن باب الترشيح في الاستعارة.

وهكذا نجد امرأ القيس في هذا البيت يُحَيِّي الطلل، ويدعو له، ولكنه يَذكر أنه بالٍ! ويَستدرك على نفسه وقد حَوَّل الكلامَ من ضمير المخاطَب إلى ضمير الغائب حتى لا يواجه الطللَ الذي يُمَثِّلُ له نفسَه، فسعادته مِن سعادته، وشقاؤه مِن شقائه، يَستدرك على نفسه فيسأل سؤال المقرِّر فيقول: وهل يَنعم مَن كان نعيمُه في الماضي؟ أي كيف يَنعم مَن ذهب سببُ نعيمه كما أَقفرَتْ هذه الديار من أهلها؟! ويَنساب شَجَنُه على ذات الوَتِيرة ويُغرق في إسباغ الإنسانية على الطلل حتى يَكاد يُنسينا أنه يتحدث إلى طلل! فيقول:

٢-وهل يَعِمَنْ إلا سعيدٌ مخلَّدٌ قليلُ الهُمومِ ما يَبِيتُ بأَوجالِ

يُروى كذلك (ينعمن) على نفس التفسير. والمُخَلَّد هنا هو الطويل العمر، وهذا شاهِدٌ في تفسير بعض التخليد الوارد في القرآن بطول المُكث في العذاب وليس بالبقاء إلى لا نهاية. والأوجال هي المَخاوف، ومفردها وَجَل وهو الفَرَق والخوف.

***

مازال امرؤ القيس مستمرًّا في الحديث عن الطلل ممثِّلًا نفسَه، ومازال مُغرِقًا في الخروج عن صفة الحديث إلى الطلل إلى صفة الحديث عن الإنسان، مع بقاء حديثه في الظاهر عن الطلل لأنّ الكلامَ مازال يَطَّرِدُ على سياقه ولم يختلف، فيَسأل على ذات الطريقة فيقول: وهل يَنعمُ أحدٌ إلا أن يكون طويلَ العمر، خليَّ البال، لا يَبيت تَعصِف به المخاوِفُ مِن تقلبات الدهر؟!

المعنى الظاهر: كيف تنعم أيها الطلل أو كيف تنعمين أيتها الديار والحال أنه لا يَنعم إلا مَن يطول بقاؤه مع قلة همومه فلا يبيت خائفًا من صروف الدهر أما أنتِ فقد رحل عنكِ ساكنوك؟ وأما المعنى المُمَثَّل لأجله فهو امرؤ القيس نفسُه! وهذا ظاهر جدًّا من الكلام، فقد أغرق امرؤ القيس-كما قلتُ-في أسلوب الخطاب للإنسان حتى كاد يُحدِثُ إشكالًا أو قد أَحدَثَه فعلًا حتى يَغفل غيرُ المتفطِّن للسياق عن أنه حديثٌ إلى الطلل ظاهرًا، وحديثٌ عن نفسه باطنًا، فيَحسبه حديثًا عن نفسه ظاهرًا وباطنًا؛ فقوله (وهل يعمن) وقوله (سعيد) وقوله (مخلَّد) وقوله (قليل الهموم) وقوله (ما يبيت بأوجال) هكذا البيت كله! هو من الحديث عن الإنسان بحيث يُنسِيكَ أنّ الحديثَ عن الطلل!

والبعض يَروِي (خَلِيٌّ مُخَلَّد) ويفسِّر الخليّ بأنه الخالي من العشق، وهذا لا يستقيم مع امرئ القيس وشعرِه إذ يَلتذ بعشقه وليس هو فيه على طريقة العذريين الذين يَشكُون الهَوَى وإنما هو يَهجم على الهَوَى، كذلك فإنّ المَقام لا يليق بتخصيص البؤس بالعشق-وإن كان ذَهابُ العشق أساسًا في البؤس والطلل البالي-لأنه في مقام الشكوى من عموم ما حلَّ به وليس في مقام تَعيين. تأمل السياقين على التفسيرين يَتبيَّن لك ما تَبيَّن لي إن شاء اللَّه.

والبعض يفسر المخلَّد بمَن أُلبِسَ الخَلَدة وهي القُرط فمخلَّد معناه مُقَرَّط، ويريد به الغلام المُدَلَّل الذي قد خَلِيَ من هموم الحياة وزَيَّنه أهلُه فهو في نعمة.

وهذا المعنى سيكون جائزًا لو أنّ حديثه في غير الطلل، وإنما يَتبين لي أنّ مَن فسَّر المخلَّد بالمُقَرَّط قد وقع فيما قلتُ وهو الغفلة عن أنّ الحديث هو حديثٌ إلى الطلل، ومقابَلَةُ الطلل هنا بالصبي المُقرَّط فيه زيادة بُعدٍ عن سياق الحديث إلى الطلل أكثرَ مما هو حاصل فيه. لابد أن يَظل الحديثُ إلى الطلل وإن قَصَدَ التمثيلَ لنفسه، كما أنه لابد أن يظل سياقُ الكلام في الحقيقة صحيحًا وإن أراد المجاز، ولأجل هذا وَجَبَت القرينةُ في المجاز لأنه لولاها كان الكلامُ على حقيقته.

* * *

هذا البيت يصور حال امرئ القيس أدق تصوير؛ فهو قد ذَكر الهمومَ وذكر الأوجالَ فقال (قليل الهموم، ما يبيت بأوجال) فالهموم هي ما يَهُمّ المرءَ ويَقُضُّ مضجَعَه أن يُحَصِّلَه، والأوجال هي المخاوف، وهكذا كشف امرؤ القيس عن حال نفسه حين ذَكر أنّه لا يَسعد إلا مَن كان قليلَ الهموم، وكان لا يبيت بأوجال، يشير إلى نفسه بأنه يَحوي الهموم، ويبيت بأوجال؛ أما الهموم فهي استرجاعه مُلكَ كِندةَ على العرب واستمرارُ هذه المملكة اليمنية العريقة، فذلك هو ما يَهمه ويَقض مضجعَه كما قال لصاحبه في الرائية حين بكى هذا الصاحب لَمّا فارقَ أرضَ العرب في الرحلة المشهورة:

فقلتُ له لا تبكِ عينُكَ إنما نحاول مُلكًا أو نموت فنُعذَرا

وأما الأوجال فقد كان امرؤ القيس مُطاردًا من أقوامٍ كثيرين يسوؤهم أن يَبلغ مُبتغاه، فبنو أسد يَطلبونه، والنعمانُ بن المنذر يَطلبه، ولأجل ذلك نزل مستجيرًا على بعض العرب في هذه الرحلة، وعلى رأس مَن استجار بهم أقوامٌ من بني طيئ بين جبلي أجأ وسلمى قبل دخوله الشام؛ فقوله (قليل الهموم، ما يبيت بأوجال) ليس من الإطالة في الكلام، وإنما هو عَنَى الهموم، وعَنَى الأوجال، وتتحقق الهمومُ والأوجالُ جميعًا في نفس الشاعر.

ويستمر جَدُّنا امرؤ القيس في هذا النَّمَط من الحديث فيقول:

٣-وهل يَعِمَن مَن كان أحدثُ عَهدِهِ ثلاثين شهرًا في ثلاثةِ أَحْوالِ

تفسير البيت يقوم على تحديد المعنى من لفظتين، الأولى هي (في) والثانية هي (أحوال) أما الثانية فيَحسن البدء بها إذ يتعيَّن من خلالها المعنى في اللفظة الأولى.

قد ذهب كلُّ شراحِ هذه القصيدة أو مَن تعرضوا لمعنى (الأحوال) في هذا البيت من اللغويين والنحاة إلى أنّ الأحوال جمع حَوْل، أي العام المعروف، وعلى هذا وقع خلافُهم في تَعيِين المراد من اللفظة الأولى (في) فذكرَت الشروحُ أنها بمعنى (مِن) أو (مع) ولكن يَحصل الإشكالُ في تفسيرها على معنى (مِن) إذ يَحتمل هذا الحرف أن يكون للتبعيض كما في قوله تعالى (منهم مَن كلَّم اللَّه) وقوله تعالى (حتى تنفقوا مما تحبون) وعلامةُ هذا الحرف استقامةُ أن ينوب عنه (بعض) ففي المِثال القرآني الأول (بعضهم كلَّم اللَّه) وفي المِثال الثاني قراءةُ ابن مسعود (حتى تنفقوا بعضَ ما تحبون) وعليه يكون المعنى في البيت (وهل يَنعم من كان أحدث عهده ثلاثين شهرًا هي بعض ثلاثة أحوال؟).

وقد استَشكَل الدَّمامِيني في شرحه على مغني اللبيب لابن هشامٍ هذا المعنى، لأنه لا طائل من تحديد حولين ونصف من مجموع ثلاثة أحوال، فالثلاثون شهرًا هي بعض ثلاثة أحوال وبعض أربعة وبعض خمسة، وأجاب الشُّمُنِّي عن ذلك في حاشيته على مغني اللبيب بوجود فائدة هي المناسبة للوزن، وحصول الجِناس بين ثلاثين وثلاثة.

أقول: وهذا كله كلامٌ لا قيمة له في عيار الشعر! أما في كلام الدماميني فأقول: لا قيمة للأحوال أصلًا في عيار الشعر حتى يستشكلها الدَّمامِيني بعدم

الفرق بين الأحوال الثلاثة والأربعة والخمسة، فيقال للدَّمامِيني: وما قيمة الأحوال أصلًا في هذا السياق قبل أن نستشكل بعدم الفرق بين الثلاثة والأربعة والخمسة؟ أما ما أجاب به الشُّمُنِّي فيَرِدُ عليه أولًا ما يَرِدُ على الدَّمامِيني من ضرورة بيان قيمة ذِكر الأحوال، ثم يَرِدُ عليه أنّ القدماء ما كانوا يَستعصي عليهم أمرُ الوزن حتى يأتوا بكلمةٍ لا قيمةَ لها يَستقيم بها الوزن، فضلًا عن شاعرٍ فحل، فضلًا عن امرئ القيس، لقد كانوا هم صانعي الأوزان والقوافي، صدرتْ هي عن سليقتهم، ولم يكونوا مُنقادين إلى الأوزان والقوافي كما هو حال ضِعاف المتأخرين، وأما ما ذَكره في الجِناس فلم تكن المجانسة غَرَضًا مقصودًا بذاته في كلام القدماء كما هو الحال في كلام المتأخرين بحيث لا يُعَلَّل اختيارُ اللفظ إلا بالمجانسة، وهذا يَعرفه جيدًا دارِسُو تاريخ الأدب، ويَعلمه يقينًا قارئو الشعر القديم. هذا كلُّه على تفسير (مِن) بالتبعيض.

المعنى الثاني للحرف (مِن) الذي حُمِلَ حرفُ القصيدة عليه هو ابتداءُ الغاية، وذَكره الدَّمامِينيُّ احتمالًا للتخلص من الإشكال الأول، ويكون المراد هو ابتداء الثلاثين شهرًا بعدَ انقضاء الأحوال الثلاثة، فيكون المجموع خمسة أعوام ونصف، وهذا التفسير يتأتّى عندي لو كان هناك تفسيرٌ يُعتَبَر في تقسيم المدة على هذه الصورة، ولم يظهر لي وجهٌ في ذلك.

وإذا فسرنا (في) على أنها بمعنى (مع) كانت في نفس معنى تفسيرها على معنى (مِن) التي هي لابتداء الغاية بعد انقضاء الأحوال الثلاثة؛ ففي هذا ما في القول الذي انتهيتُ من بيانه آنفًا.

هذا كله على تفسير الأحوال بالسِّنين، ولكن ثَمَّ تفسير آخر معتبر نقله عبدُ القادر البغدادي عن ابن السِّيد، يقول في «خزانة الأدب» ١ / ٦٢ (**قال ابن**

السيد وكونها بمعنى «مع» أشبه من كونها بمعنى «مِن» ورواه الطوسي (أو ثلاثة أحوال) وكلُّ مَن فسَّره ذهب إلى أنّ الأحوال هنا السنون جمع حَوْل، والقول فيه عندي أنّ الأحوال هنا جمع (حال) لا جمع (حَوْل) وإنما المراد كيف يَنعم مَن كان أقربُ عهده بالنعيم ثلاثين شهرًا وقد تعاقبت عليه ثلاثةُ أحوال، وهي اختلاف الرياح عليه، وملازمة الأمطار له، والقِدَم المغيِّر لرسومه، فتكون (في) هنا هي التي تقع بمعنى واو الحال في نحو قولك: مَرَّتْ عليه ثلاثةُ أشهر في نعيم، أي وهذه حاله.) اهـ

أقول: وهذا تفسير جيِّد جدًّا لأنه الأقرب من حيث اللغة أولًا، ولأنه أَظهرُ في الكلام على الطلل ثانيًا، فالحديث هو عن الطلل ظاهرًا، وهذا يَتسق معه.

أما الرواية (ثلاثين شهرًا أو ثلاثة أحوال) فلا كبيرَ معنًى لها في الشعر، إلا أن نقول إنّ (أو) بمعنى (بل) أي للاستدراك، فيزيد على المدة ستة أشهر.

* * *

يقول امرؤ القيس: وهل يَنعم مَن كان آخرُ عهد له بالنعيم ثلاثين شهرًا تتعاوره فيها الأحوال فتُغَيِّره؟! ونلاحظ استعمالَ امرئ القيس نفسَ الأسلوب للمرة الثالثة على جهة التوالي، وهذا له دلالته الزائدة فوق مجرد مدلول الأسلوب، فإنّ قوله (وهل يعمن) (وهل يعمن) (وهل يعمن) يَتولَّد عنه ما يُشبه النواح والشَّجَى الطويلَ على حال نفسه وقد مثَّلها في حال الطلل. فيتحسر بلَوْعة ويقول: وكيف ينعم الطلل والحال أنّ آخر عهده أو أقرب عهده -ويُروى بالفعل بآخر وأقرب- حَوْلان ونصف الحَوْل، يعني أنّ أهله قد هاجروا منه منذ حولين ونصف الحول، وهو في كل هذا يريد نعيمَ نفسه، أي كيف يَنعم امرؤ القيس والحال أنّ الطلل الذي فيه حبيبته سَلمَى قد رحل عنه أهله وأقفر منذ ثلاثين شهرًا ومرَّت عليه ثلاثة أحوال من رياحٍ، وأمطارٍ، وقِدَمٍ مُغَيِّر؟!

ويَستعمل الشهور فيقول (ثلاثين شهرًا) ولا يقول (عامين ونصف) لأنّ عَدَّ المدةِ بالشهور فيه اعتبارٌ للأجزاء الأقل في المقادير، ففي هذا شدة عناية بالآلام والأوجاع التي حدثت في هذه المدة حتى أنه لم يَحسب المُدَّةَ بالأعوام مع أنها قد بلغَتْ أعوامًا وإنما يَحسبها بالشهور من شدة ما لاقى في هذه المدة، ومن هذا قولنا في دارجتنا (نعد الأيام والليالي) مع أنها قد تبلغ سنواتٍ، لأنّ الآلام والأوجاع التي حصلتْ إنما يُشعَر بها عظيمةً في اليوم والليلة، ولم يعده امرؤ القيس بالأيام لأنّ أثرَ البِلَى والأحوال لا يَظهر على الأيام.

وكأنّ جدَّنا امرأ القيس قد أدركَ مِن طول كلامه السابق أنّه يتحدث عن طللٍ مُبهَمٍ لا تُعرَف صاحبتُه فحَسُنَ أن يُظهِرَها هنا لنفسه ولأصحابه فقال:

٤- دِيارٌ لِسَلمَى عافِياتٌ بِذِي خالِ أَلَحَّ عليها كلُّ أَسحَمَ هَطّالِ

عافيات أي خالياتٌ ليس بها أحد. وذو خال جبلٌ في نجد، وفي رواية (ذي الخال) وهذا يرجع إلى اسم المكان نفسه كيف كان يقال، وربما قيل على الوجهين. وأَلَحَّ أي واصَلَ. والأسحم هو الأسود، وهو صفةٌ لمحذوفٍ هو السَّحاب، أي السَّحاب الذي دَكُنَ لونُه من كثافة الماء به حتى اسوَدَّ. والهطّال هو المتتابع المستمر في هدوءٍ فليس يَسُحُّ الماءَ دفعاتٍ عن انقطاعات.

وقوله (ديارٌ لسلمى) يَحتمل أن يكون خبرًا لمبتدئٍ محذوف، والتقدير: هي ديارٌ لسَلمَى، أو هذه ديارٌ لسَلمَى، وعافياتٌ نعتٌ للديار، وجملة (ألحَّ عليها) نعتٌ كذلك، ويحتمل أن يَكون مبتدأً سَوَّغَ نكارتَه أنه موصوف بقوله (لسلمى) ويكون خبره (عافياتٌ) وتكون جملة (ألحَّ عليها) خبرٌ بعدَ خبر، وهذا الثاني هو الوجه الذي ذكره عبد القادر البغدادي في الخِزانة، ويَظهر في الشعر عندي الوجهُ الأول؛ لأنّ حديثَه الطويل عن الديار مبهمةً دون إدراكِ صاحبتها كأنه قد حفَّز نفسَ الشاعر ونفسَ مَن يستمع إليه إلى معرفة صاحبة هذه

الديار، فناسَبَ أن يأتي بالضمير مبتدأً وهو عائدٌ على الطلل الذي تحدث عنه.

وما ورد من رواية (ديارٌ لسُعدَى) فهو تحريفٌ لا يَخفى على مَن تمثَّل القصيدةَ، وأما (سُلَيمَى) فلا يَمتنع، على أنّ التصغيرَ وما به من معنى التدليل ليس هذا موضعَه، واللّه أعلم.

* * *

امرؤ القيس من هنا يبدأ في ذِكر سَلمى، فقد كان حَفِيًّا بطللها، ذكره طويلًا، يُمَثِّل لنفسه به، والآن يترك التمثيل لنفسه، فيترك التعبيرَ بالطلل إلى التعبير بالديار! قال في الأول (أيها الطلل البالي) لأنه يريد أنه هو الذي يَبلَى أو يَتعرض للبِلَى! أما هنا فإنه يَتذكر سلمى نفسَها، فلا يَذكر الطلل وإنما يذكر الديار، وإن ذَكر بعدها أنها عَفَتْ، لكنها ديارٌ، وكان ينبغي أن تكون مأهولة، ولذلك قال (عافياتٌ) أما الطلل فلا يكون إلا مهجورًا.

فهذه ديارٌ لسلمى عافيات، وعبَّر جدًّنا بالنكرة لكي يُتيح أن يَصِفَها بأنها لِسَلمى، لأن الذي يَعنِيه هنا أنها لِسَلمى لا أنها ديارٌ. ثم ذَكر أنها عافياتٌ أي خاليات، واحتفى بالمكان الذي كان له أثرٌ كبير من الشَّجَى في نفسه فذَكر مكانَ الديار، ثم يذكر ما فيه إشارة إلى طول العهد بهذه الديار فيقول إنّها قد دام عليها المَطرُ النازلُ من السحاب الداكن، واستعمل هنا أسلوب (كلّ كذا) كالذي استعمله في معلقته فقال «بكلِّ مُغارِ الفتل» وقال «مِن كلِّ منزلِ» واستعمله زهير حين قال في معلقته (على كلِّ قينيٍّ قشيبٍ مُفَأَّمِ) وهذا الأسلوب يستعمل لِيُوحي بأنّ كلَّ الشيء كان حاصلًا في موضع الكلام وكأنه لم يَفُتْه شيء، وهذا مفهومٌ أنه ليس الحاصلَ حقيقةً، ولكنه نوعٌ من المجاز يُفيد درجةً عاليةً من المعنى، فقوله هنا (أَلَحَّ عليها كلُّ أَسحمَ هَطّال) يَدل على كثرة هذه السُّحب التي ظَلَّتْ تَهطل على هذه الديار فأثَّرَتْ في معالمها.

وترى هذا البيتَ قد وقع مُصَرَّعًا، وفيه تنبيه موسيقي على معنًى جديد، وهذا ناسب جدًّا الإخبارَ عن صاحبة الديار والإتيان باسم سلمى للمرة الأولى، وسيظل يكرره، وكأنه من حفاوته باسمها الذي سيذكره أربع مرات متتالياتٍ أتى برَنَّةٍ موسيقيةٍ يَلتَذُّ بها ويَشُد بها الانتباه، وكأنه قد جعل الأبياتَ التي يتوالى فيها اسمُها كالمعنى المستقل، وتلك فائدةُ التصريع الذي يأتي غالبًا في مطلع القصائد، ويأتي أحيانًا في أثنائها لِيَدل على بدايةِ معانٍ جديدة.

ثم تزيد حسرةُ امرئ القيس على هذا العهد وتلك الديار، فيَذكر شيئًا عن سلمَى وأنها كانت تَحسب أنّ هذه الأيام لن تذهب، ولكنها ذهبت! يقول:

٥-وتَحْسِبُ سَلمَى لا تَزالُ تَرَى طَلًا   مِن الوَحْشِ أو بيضًا بمَيْثاءَ مِحْلالِ

الطَّلا هو ولد الظبية، كما قال زهير في الجَمع:

بها العِينُ والأرآمُ يَمشِين خِلفةً   وأطلاؤها يَنهضنَ مِن كلِّ مَجثِمِ

والمَيثاء هي مَسِيل الوادي اللّين أي مكان سَيل الماء إلى قلب الوادي حين تَزداد مَساحتُه حتى تكون نصفَ الوادي أو ثلثيه، فإذا صَغر المَسِيلُ فإن كان أقلَّ من ذلك إلى الثلث فهو التَّلْعَة، فإن كان ثلثًا أو أقلّ فهو الشُعبة. وقوله (مِحلال) هو من الحلول، أي أنه يَحُلُّ فيه القوم، أي ينزلون به ويقيمون، فالمِحلال نعتٌ للميثاء.

والبيتُ فيه تفسيران معتبران، أحدهما مؤسَّس على أنّ الشاعر هو فاعل تحسب، والثاني مؤسَّس على أنّ سلمى هي فاعل تحسب، أما الأول فهو تفسير أبي حاتم السجستاني، وهو أنّ الشاعر قد جرَّد من نفسه شخصًا يُكلّمه، وسلمى مفعولٌ أول، أي وأحسب سَلمَى لا تزال حتى زمان تكلمي حالَّةً مع عشيرتها في هذا المكان الذي سال فيه الوادي فحلَّ به أهلُها وكثرَتْ فيه الظباء وباضت فيه النعام، كنتُ أحسب ذلك، والحقيقة هي أنّ هذه الديار صارتْ أطلالًا!

والتفسير الثاني المعتبر ذكره الأعلم الشنتمري في شرحه على الديون؛ وهو أنّ سلمَى كانت في الماضي تحسب أنّه سيدوم لها مكوثُها في هذا المكان مع أهلها، ولم تَدْرِ عن تقلبات الزمان، أي أنّ الشاعر يَحكي عن حال سلمى في الماضي كأنه يقول: انظروا كيف تبدلَت الحالُ وكانت سلمى تَحسب أنها لا تتبدل.

والتفسيران متناسقان جدًّا في السياق، ولا يكاد يترجح عندي واحدٌ منهما على الآخر، لكن ربما إن رجحتُ يترجح عندي قولُ أبي حاتم لأنّ الشاعر يَستدرك على نفسه من أول قوله (وهل يعمن) فكأنه يقول هنا وكيف كنتُ أَحسب أنّ سلمى لا تزال ترى طلًا، ولأنه يَذكر بعدها (لياليَ سلمى) فالتحام الكلام يتحقق أكثر حين يكون كلامُه عن نفسه وعن ذكراه وليس عن حال سلمى في القديم، أي وكنتُ أحسب كذا وكذا، والآن مما رأيتُ من الطلل سأذكر لياليَ سلمى، وأيضًا فإنّ من الظاهر في أسلوب امرئ القيس أنه يُكثر من الحديث إلى نفسه، أي أنه كثيرًا ما يُجَرِّد من نفسه شخصًا يكلمه.

وفي البيت تفسيرٌ للكسائي بناه على أنّ امرأ القيس هو فاعل تحسب، والمعنى أنه يحسب سَلمَى حين يراها أنه يرى ولدَ الظبية، يعني أنه يُشَبِّه سلمى بالظبية في صِغَر جسمِها وليونته.

وابن الأعرابي له تفسيرٌ قريبٌ من هذا إلا أنه قصد أنه لا يزال يرى ظبيةً، وأما الطَّلا ففائدةُ ذِكرِه في قوله (لا تزال ترى طلًا) هي أنّ الظبية التي شَبَّه بها سلمى يكون معها ولدُها، وهي هنا تكون أرقَّ وأجملَ أي كما في قوله في المعلقة «بناظرةٍ من وحش وجرةَ مُطفِلِ».

وفي هذين التفسيرين-تفسير الكسائي وابنِ الأعرابي-نوع بُعدٍ من جهة قوله (تحسب) و(لا تزال) فلا كبيرَ معنًى وراءهما على هذا التفسير. وأما تفسير أبي

حاتم فهو المُتَّسِق مع سياق كلام امرئ القيس عن بِلَى الأطلال وتقادم العهد، أكثر من تغزله بسلمى. وفي روايةٍ (تُرَى طلًا) بالبناء للمجهول، وهو في نفس المعنى بل آكد.

ولأبي عُبيدة تفسيرٌ بناه على أنّ سَلمَى هي فاعل تحسب، والمعنى أنّ سَلمَى قالت له (إنك صرتَ شيخًا) -هكذا ولا أدري من أين جاء به أبو عُبيدة! - وتحسب نفسَها مازالت صغيرةً كولد الظبية لم تكبر منذ أن تَرَكَها، أو تحسب نفسَها مازالت بيضةً بهذه الميثاء، فعيَّرَتْه ولم تَنظر إلى نفسها. وهذا معنًى في الغاية من الغَلَط والإبعاد، ومن الغريب أن يَذكره عبدُ القادر البغدادي في الخزانة ولا يَذكر غيرَه! فهو معنًى مبتور، يُفسد سياقَ الكلامِ مِن قَبلِه ومِن بعدِه، أما مِن قبلِه فهو في سياق الحُزن على سلمى وديارها، ولا شيء في السياق أو الروايات فيه أنها قالت له أنت شيخ، وأما مِن بعدِه فإنه سيُلزم القائلَ به أن يفسِّر به قولَه في البيت التالي (وتَحسِبُ سَلْمَى لا تَزالُ كعهدِنا) أي إنها تحسب نفسَها كما كانت في عهدي والحال أنها كبرت وشاخَتْ مثلما كبرتُ وشِختُ، وهذا في الغاية من القُبح والبطلان! كذلك في البيت الذي يليه حين يقول (لَيالِيَ سَلمَى إذ تُرِيكَ مُنَصَّبًا) فيه الحزن عليها والتَّشوق الظاهران مما يَفسد به تفسيرُ أبي عبيدة.

* * *

يَتحسَّر امرؤ القيس هنا على أيامِ سلمى في هذه الديار لأنها كانت أيامَه، ويُجَرِّد من نفسه مَن يتحدث إليه، ويَذكر كيف أنّ الأزمان وحوادثَ الدهر قد أغفلته عما جرى لهذه الديار وعن هجرةِ أهلها منها، فكأنه يَتَهكَّم بنفسه يحدثها فيقول كيف كنتَ حتى هذه اللحظة مطمئنًّا إلى الدهر حتى أنك لَتحسب أنّ سلمى لا تزال مقيمةً مع أهلها في هذه الديار في أيام الربيع فترى سلمى

غَناءَ هذا الوادي بظِباء الوحش وجماعاتِ النعام؟ كيف تحسب أنّ الحال باقية؟ فهاهي الديار عافياتٌ من أهلها، وهاهي قد أَلَحَّ عليها كلُّ أسحمَ هطّال!

ويكرر امرؤ القيس هذه اللفظة على طريقته تلك في هذه القصيدة، فتلاحظ أنه كرر مطلع الكلام في الأول حين قال (وهل يعمن) ثلاث مرات متتالية، وهنا يكرر مطلع الكلام (وتحسب سلمى) مرتين متتاليتين، وسترى كيف أنه سيَذكر اسمَ سلمى أربع مراتٍ متتاليات؛ وهذا التكرار للعبارة -كما نبهتُ قبلُ- يفيد أكثرَ مما تفيده كلُّ عبارة على حدةٍ، فيقول:

٦-وتَحسِبُ سَلْمَى لا تَزالُ كعهدِنا بِوادِي الخُزامَى أو على رَسِّ أَوْعالِ

وادي الخُزامَى هو موضع، والخُزامَى نبتٌ هو ما نعرفه نحن الآن باللافَنْدر. و (رَسّ أوعال) الرَّس هو البئر، وأوعال هو اسم هضبة، وقيل مجموعة جبال، يقال فيها ذات أَوْعال أو ذو أَوْعال، وربما يُرجِّح هذا الروايةَ الأخرى للأصمعي من طريق السُّكَّرِي (رأس أوعال) أي أعلى هذه الهضبة وليس في المكان المحدود ببئرِ هذه الهضبة، واللَّه أعلم.

والمراد بالعهد هنا الحال التي يُعهَد عليها، كما في قول عمر بن أبي ربيعة:

فقالت نَعم لا شَكَّ غَيَّرَ لَونَهُ سُرَى الليلِ يُحْيِي نَصَّهُ والتَّهَجُّرُ
لئن كان إيّاهُ لقد حال بَعدَنا عن العَهْدِ والإنسانُ قد يَتَغَيَّرُ

فقولها (حال بعدنا عن العهد) معناه تغير بعد عهدِنا عن الحال التي عهدناه عليها، وليس المقصود ما قد يُتَوَهَّم أنه الوَعْد والمِيثاق.

* * *

كان قد ذكر في البيت الماضي حُلولَها في المكان، وهنا يَذكر المقصودَ بعينه من الحلول في المكان وهو الاستقرار والتَّنَعُّم باجتماعهما، فيقول إنني

كنتُ أَحسب أنّ سلمى لا تزال على الحال التي عهدتُها عليها في هذا المكان وما حسبتُ أنّ شيئًا يغيِّر ذلك، حسبتُها تَظَل على حالٍ كما في عهدنا الماضي قبل حوادث الأيام، ولكن ها هي قد تغيَّرتْ وتبدلتْ، فهل يعمن مَن تغيَّرت به الحال فلم تَصِر سلمى كما في عهدنا الأول؟! فالبيت يَمتد من البيت السابق معنًى وشعورًا وبيانًا، وترى هنا صورة المكان تحضر في نفس الشاعر حين يقول (بوادي الخُزامَى أو على رس أوعال) فلا تغفل عن قيمة المكان هنا لأنّ المكانَ صورةٌ حاضرة في نفس الشاعر تُثِير شَجاه، فهو معنًى مكنون في دلالة الاسم من حيث كونه عَلَمًا على المكان وليس شرطًا أن يدل على الصفة، وهذا ما لا يَلِيق بكَ أن تغفل عنه وأنتَ ناقدٌ للشعر.

وهذا على تفسير أبي حاتم السجستاني وهو ما ظَهَر لي كما قلتُ في شرح البيت السابق، ولا يَعسر عليك أن تُدرك الأقوالَ الأخرى في تفسير هذا البيت بما عرفتَه من أقوالهم في البيت السابق، فهذا البيت فرعٌ عنه.

ولمّا بلغَ امرؤ القيس هذه المرتبة من الشَّجَى والحسرة على تغير الحال سارعَتْ نفسُه إلى الماضي تَفِرُّ مِن واقعها الأليم، لِتعيشَ لَذَّةً تَجلبها صورةٌ من الماضي الجميل يَتذكرها، هذا هو وجه الانتقال من هذا البيت إلى البيت الذي يليه، فقد بلغ من الشَّجى والحزن مَبلغَه، وسيبدأ في التذكر بما يُنافِي الحالَ التي يَتلبس بها، والشعرُ بابٌ من التنفيس، فلولا أنه يَحصل به بعضُ راحة ما كان الإنسان لِيَنفُثَ به هَمَّه في أشد الأحوال بؤسًا وغَمًّا، لأن الإنسان في هذه الأحوال يكون خائرَ القُوَى، غيرَ مستطيعٍ أن يَمُدَّ يدَه إلى شيء يَتناوله أقلَّ التناول، ويكون هذا بحسب درجة المصيبة، وربما تصل المصيبةُ بالبعض إلى عدم القُدرة على التنفيس بالشعر أصلًا. واعلم أنّ مَن وهبه اللَّهُ تعالى البيانَ فإنه لا يَملك إلا أن يَنفث همَّه في شعره، وهي نعمة عظيمةٌ من اللَّه على

الإنسان، يشعر بها مَن تَعتَلِج الهمومُ في صدره ولا يملك من القريحة الشعرية ما يَبُثُّ بها هذه الهموم، وقد كابدتُ في هذا شديدًا؛ تُصِيبني المصيبةُ فأتمنَّى لو أنّ قريحتي الشعرية تُضاهِيها، ولَكَم أَتشوّق في هذه الشدة إلى أن أُواتِيَ بيتَ شعرٍ أو يُواتِيني فيَشرحني، فأبث فيه بعضَ غريزة البيان، وإنّ الناس لَيُخَفِّف عنها أن تَجِدَ مَن يَنطق عن خواطرها، سوى أنه سيكون بيانًا (عني!) وليس بيانًا (منِّي!) ولا شيءَ مثل أن يُبِينَ الإنسانُ عن نفسه، فيُوافِق ما قَسَمَه اللّه له مِن نعمة البيان (خَلَقَ الإنسان، عَلَّمَه البيان).

أَترك همومي وأعود إلى هموم امرئ القيس الذي يُنَفِّس عن نفْسه ببيتٍ أخير يَختِم به هذا الفصل، ليكون كلامُه الأول في القصيدة مختومًا بهذا التنفيس، فيقول:

٧-لَيالِيَ سَلمَى إذا تُرِيكَ مُنَصَّبًا وجيدًا كجِيدِ الرئمِ ليس بمِعْطالِ

قوله (ليالِيَ) منصوب بفعل محذوف، أي: اذكُر ليالِيَ سلمي. وقوله (مُنَصَّبًا) أي مستويًا متناسقًا، والمقصودُ به الأسنان، وهناك رواية (مُقَصَّبًا) أي الشعر، والشعر المُقَصَّب هو الذي تُلوَى خُصَلُه لَيًّا ولا تُضْفَر. وقوله (ليس بمعطال) أي ليس عُطُلًا عن الحَلْي.

* * *

مِن فضل هذه الأبيات الأربعة التي ذكر فيها اسمَ سَلمى أربع مراتٍ على التَّوالي قولُ ابن رشيقٍ في كتابه «العمدة في صناعة الشعر ونقده» ص ٦٩٨ ت النبوي شعلان (ولا يجب للشاعر أن يُكرر اسمًا إلا على جهة التَّشوّق والاستعذاب، إن كان في تَغَزُّلٍ ونسيب، كقول امرئ القيس، ولم يَتخلَّص أحدٌ تَخَلُّصَه فيما ذَكره عبدُ الكريم وغيرُه، ولا سَلِمَ سلامَتَهُ في هذا الباب، وذَكر الأبيات) اهـ

لقد بَلَغَ امرؤ القيس هناك، في الأبيات الستة الماضية، إلى حالٍ من الحسرة على ماضيه اقتضتْه أن يَهرب منها إلى الذِّكرى التي فيها نوعُ بَهجة، فلو تأملتَ وجدتَ أنه منذ أول القصيدة يُصارِح نفسَه ويتألم بالواقع، فبَلَغَ أَلَمُه من ذلك مَبلغًا، فقرر التَّحوُّلَ عنه، فجرَّد مِن نفسه شخصًا يُحَدِّثه بشيءٍ من البهجة، في صورة الذي يُواسِي نفسَه، نعم، هو يُطَيِّب خاطِرَ نفسِه وكأنه شخصٌ مِن خارجِه يُطَيِّب خاطِرَه، والتجريدُ متكررٌ في شعره، فمنه قوله في الرائية العظيمة:

فلَمّا بَدَتْ حَوْرانُ في الآلِ دونَها ... نَظَرْتَ فلم تَنظُرْ بعَينيكَ مَنْظَرا

فهو كثيرًا ما يتحدث عن نفسه وحاله حتى يَجعل نفسَه شخصًا مخاطَبًا آخر، يُحدِّثه بضمير الخِطاب، أو يَتحدث عن نفسه بضمير الغائب، كما قال في الرائية العظيمة كذلك:

وكان لها في سالف الدَّهْرِ خُلَّةٌ ... يُسارِقُ بالطَّرْفِ الخِباءَ المُسَتَّرا
إذا نالَ منها نظرةً رِيعَ قلبُهُ ... كما ذَعَرَتْ كأسُ الصَّبُوحِ المُخَمَّرا

وقال فيها كذلك:

عليها فتًى لم تَحمِلِ الأرضُ مِثلَهُ ... أَبَرَّ بمِيثاقٍ وأَوْفَى وأَصبَرا

فيُصَوِّر بهذه الضمائر حالَه ويركز ذِهنَ السامع على نفسه ولكن بواسطةِ جَعلِ نفسِه شخصًا مُتَحَدَّثًا إليه، أو مُتَحَدَّثًا عنه، وهذا أَجوَدُ في تحقيق هذه الغاية.

فجرَّد من نفسه شخصًا يَتحدث إليه، ورَجع إلى صورةٍ من الماضي يقول اذكر لياليَ سلمى حين كنتَ تلتقيها فتَرى منها ابتسامتَها التي تَظهر بها أسنانُها المستويةُ المَصفوفة، وترى منها عُنُقَها اللّيِّنَ الرقيقَ الذي فيه طُول، فهو كعُنُق الظبية، وهو مع ذلك قد عُلِّقَ فيه العِقد، فهو مُزدانٌ به، يَدُلُّ الحَلْيُ على نَعمتها في قومها، فنراه قد جَمَع هنا بين حُسْنِ خِلقتها وبين مكانةِ قومها؛ لأنّ الحليَ المُعَلَّق في الأعناق عند العرب هو ما يكون من الجواهر والأَحجار الكريمة،

ولم تَرخُص الحليُ وتُبتذَل كما صار في زماننا، فتعليقُها العِقدَ في عُنُقِها لا يَتجرد لمعنى الزينة، وإنما فيه شرفُ مكانتِها ومكانةِ قومها ممن يَستجلِبون هذه الزينات مِن خارج بلاد العرب.

وقوله (تُريك) ليس على ما قد يُبادِر إلى أذهاننا أنه يَدخل عليها فتُريه كذا وكذا، وإنما هو كقولك لِمَن كان يَجتهد ثم قَصَّر في دراسته (أين أيامُكَ حين كنتُ أَدخل عليكَ فتُريني اجتهادَك وقراءتك) أي كنتَ تفعل هذا فتجعلني أراه، يريد أنه يَرى منه هذا لِتَحَقُّقِه، وليس أنّ الآخَرَ يَتعمد أن يُرِيَه، فالمقصود في البيت هو (لياليَ سلمى إذ تَرَى منها) لكن قال تُريك إشارةً إلى أنها مُتعَةٌ منها ونِعمةٌ تَحصل له، فكأنها تُرِيه لَمّا تَلَبَّسَتْ بهذا الجمال، وهذا مِثلُ قول عمرو ابن كلثوم في معلقته:

تُرِيكَ إذا دخلتَ على خَلاءٍ ... وقد أَمِنَتْ عيونَ الكاشِحِينا
ذِراعَي عَيْطَلٍ أدماءَ بكرٍ ... تَرَبَّعَت الأَجارِعَ والمُتُونَ

فهو يريد أنه يَدخل إليها على خلاءٍ فيَرى منها هذا، فتكون كأنها مُنْعِمَةٌ عليه بهذه الرؤية، فكأنها هي فعلَتْها.

ومثل قول المُثَقِّب العبدي:

أَرَيْنَ مَحاسِنًا وكَنَنَّ أُخرَى ... مِن الأَجْيادِ والبَشَرِ المَصُونِ

فهذا أسلوبٌ مازال شائعًا مستعملًا.

وتأمل كيف أنه قال (لياليَ) ولم يقل (أيامًا) لأنّ الليل يكون فيه ما لا يكون في اليوم، وقالها على وجهِ الجمع لا التفصيل، وإنما فعل هذا **لأنه يريد التكثيرَ لا التفصيل** في هذا السياق الذي عرفتَه من تمثلك القصيدة، وهذا على خلاف الحال في «قفا نبك» فقد كان هناك يفصِّل الأيامَ، بل إنّ قصيدتَه كلَّها كانت أيّامًا مُفَصَّلة! والسببُ في هذا هو أنه في «قفا نبك» كان واقعًا في حالٍ من الذِّكرى

تَصبغ القصيدةَ من أولها إلى آخرها، فهو يعيش بذهنه في الأيام، أما هنا فإنه يُنشئ القصيدةَ في حالٍ من استثارة الحفيظة تَسببتْ فيها إحدى حبيباتِه هي البسباسة -للّه دَرُّها!- فلما وَقَفَ على الديار تَذكَّر الليالي التي كانت، وتَذكَّر كثرةَ هذه الليالي، فأَجمَلَها، لأنه يُريد أن يَدفَع بكثرتها كلمَتْها حين قالت له (كبرتَ ولا يحسن اللَّهوَ أمثالك) فتَذكَّر (لياليَ سلمى) فهي ليالٍ كثيرة.

ولَمّا وَصلَ إلى هذه الذكرى-الليالي الكثيرة التي رأى فيها من سلمى كذا وكذا-كانت نفسُه قد تهيَّأَتْ لاستحضار كلمة بسباسة، التي وقعتْ قبل أن يُنشئ كلمةً واحدةً من هذه القصيدة، وهنا سيَشرع جدًّنا امرؤ القيس في كلامٍ جديدٍ طويل، هو القسم الثاني من القصيدة، وهو أطول قِسم في القصيدة، وسيَحكي في أول بيتٍ فقط ما وقع من بسباسة، ثم يَلتفتُ إليها يخاطبها ليَرُدَّ عليها رَدًّا طويلًا يَستغرق القِسمَ كلَّه، لِيَقعَ هذا القسمُ بتمامه في تسعةٍ وعشرين بيتًا (٨-٣٦) فيكون أطولَ قِسم في القصيدة، فتَصطَبغ به القصيدةُ كلُّها، ويَنسجم مع الأبيات الثلاثة الأخيرة التي هي القسمُ الرابع من القصيدة، ويَفصِل بين القسمين القسمُ الثالث الذي يأتي في الذكرى على وجهٍ قريبٍ من القسم الأول، فالقصيدة-كما عرفتَ-تقوم على أربعة أقسم، والقِسمان الثاني والرابع هما عمود القصيدة، أما القِسم الأول فهو تأسيسٌ لأَجلِ قيامِ القِسم الثاني فيَصدر عنه، وأما القسم الثالث فهو أَثَرٌ نفسيٌّ عن القسم الثاني. ونحن نشرع الآن في القِسم الثاني من القصيدة، وهو عمود القصيدة حقًّا، ولأجله قامَت! ولا أنسى قبل الانتقال إليه أن أشكر بسباسة على صنيعها!

٨-أَلَا زَعَمَتْ بَسْباسَةُ اليومَ أَنَّنِي كَبِرْتُ وأَلَّا يُحسِنُ اللَّهْوَ أَمثالِي

قوله (كبرت) أي شِخْت، والمراد هنا أنه صار بمنزلة الشيخ الطاعن في السن وليس أنه قد طَعن في السِّنّ على الحقيقة.

وقوله (وألا يحسنُ) برفع الفعل دون النصب لأنّ (أنْ) هي المخففة من الثقيلة، وتكون مسبوقةً بالعِلم، مفصولةً عن فِعلِها بالنفي، فليست هي الناصبة للمضارع، والتقدير (وأنه لا يحسن اللَّهوَ أمثالي) لأنها تحتاج إلى الاسم والخبر.

واللَّهو هنا هو الصَّبْوة، وهو كل ما يَصدق أنه من عمل الشباب في حُبِّهِمُ النساءَ، والاجتماع بالمحبوبة، والحديث إليها ونحو هذا. ولا يَختص بفاحشةٍ كما يُبادر إلى أذهان أهل زماننا.

* * *

يقول هشام بن الكلبي إنّ بسباسة هي فتاة من بني أسد، وهذا وارد ولا يمتنع، أما الذي يَتحقق عندي فهو أنّ بسباسة هي إحدى حبيباته في ماضِيه الذاهب، وقد ذكرها في الرائية العظيمة فقال:

له الوَيلُ إنْ أَمسَى ولا أُمُّ هاشِمٍ قَرِيبٌ ولا البَسْباسَةُ ابنةُ يَشْكُرا

وبسباسة هذه هي التي فجَّرَتْ هذه القصيدة في نفس جَدِّنا بكلمتها تلك في هذا البيت، ولكن ما هو السياق المعنوي الذي قالت فيه هذه الكلمة؟ هل قالتها وهي مُتحسِّرة حزينة؟ أم قالتها ساخرةً مُتهكِّمة خاصةَ وأنها من بني أسدٍ أعداء امرئ القيس؟ هل قالتها مازحةً مداعبة؟ هذا مما يَخفى عليَّ، ولا أعلم إن كان مما يُوصَل إليه بالتأمل، لكن هذا ليس رئيسًا في فهمنا القصيدة، لأنّ الذي يَعنِينا هنا هو أَثَرُ ذلك في نفس الشاعر، فالذي حَصَلَ على كل حال هو أنّ الرفضَ والمكابرة قد اشتعلا في نفس امرئ القيس، وإن كان الظاهر أنها تكلمتْ بأسلوب فيه تَهَكُّم، ومع هذا فجدُّنا امرؤ القيس ذكرها في قصيدته (الشامية) وهي الرائية العظيمة مُتحسِّرًا على أيّامه معها، والرائية قد قالها لما دَخل الشامَ، فهي متأخرة عن هذه القصيدة، وهذا من الإشارات إلى أنّ جدَّنا

إنما يَستحضر الذكرى من حيث كونُها ذكرى، لا من حيث كونها لَهوًا، وإلا فبسباسة قد استحقت المعاتبةَ منه أو العقوبةَ على كلمتها تلك.

هكذا يَبدأ جدُّنا البيتَ بأداةٍ تُناسِب ما يَحتاج إليه لأجل الخروج من إغراق ذِكراه وعواطِفِه في الأبيات السابقة، فيُنبه نفسَه، ويُنبه مَن يخاطبه بشعره، فيأتي بأداةِ التنبيهِ وافتتاحِ الكلام (ألا) ثم كأنه يَسكُتُ بعدها قليلًا، ثم تنساب العبارةُ في غضبٍ (زعمت بسباسةُ اليوم أنني كبرتُ وألا يُحسن اللَّهوَ أمثالي) وهي تريد بهذا حالَه التي صار إليها وما أصابه من حوادث الدهرُ، فبعدَ أن كان الأمير ابنَ مَلِكِ كِندة، وكان يَطوف في كل القبائل والبقاع تحت مملكته لا يَمتنع عنه شيءٌ، وله صاحباتٌ في كل بُقعَةٍ، كما قال في مطلع سينيته العذبة:

فلو أنّ أهلَ الدار فيها كعهدِنا　　　وجدتُ مَقِيلًا عندهم ومُعَرَّسا
فلا تُنكِرُوني إنني أنا ذاكُمُ　　　لَيالِيَ حَلَّ الحَيُّ غَوْلًا فأَلْعَسا

وقال في أثنائها:

ويا رُبَّ يومٍ قد أَرُوح مُرَجَّلًا　　　حبيبًا إلى البِيضِ الكَواعِبِ أَمْلَسا

ويَتخذ الصَّيْدَ في أي حِمًى كما سيأتي في هذه القصيدة نفسها:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتِها　　　لِغَيْثٍ مِن الوَسْمِيِّ رائدُهُ خالِي
تَحاماهُ أَطرافُ الرِّماحِ تَحامِيًا　　　وجادَ عليهِ كُلُّ أَسْحَمَ هَطّالِ

بعد كلِّ هذا صار الآن مُطارَدًا شريدًا يريد المَناذِرَة قتلَه، وتسعى بنو أسدٍ إلى إيقاف مَسعاه، وتُجِيره بعضُ القبائل التي ما كان يَطوف بخَلَده أن يَحتاج يومًا إلى جوارها كما يَحكي هذا ويتألم منه في مقطوعته النونية التي مطلعها (أبعدَ الحارث الملك بن عمروٍ) وهي جديرة بالمراجعة فاقرأها، حتى آوته ديارُ بني طيِّئٍ في الشمال فَنَعِمَ فيهم بالأمان مُدَّةً. بعد هذا كله صار على هذه الحال يَسعى إلى استرجاع مُلكِ مملكتِه الضائعةِ وقد انفكَّتْ قبضتُها عن قبائل

العرب في نَجْدٍ، فأنَّى يتأتَى له اللَّهو؟! فكان كمَن طَعَنَ في السِّنِّ فصار شيخًا.

ومن هنا أُوافِق الدكتورَ عبدَ اللَّه الطيب في اعتراضه على رواية (وألا يحسنُ السِّرَّ) إذ يقول في كتابه «المُرشِد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» ١/ ٣٨٩ دار الفكر بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٠ **(وقد روى الرواة «السِّرَّ» بمعنى الجماع مكانَ اللَّهو ولم يرضَوا بتركها غامضة، ففسروها تفسيرًا فيه تُهمةٌ بَيِّنةٌ لامرئ القيس.) اهـ**

وهذا كلامُ دارسٍ قد فَهِم قصدَ الشاعر من القصيدة وعَلِمَ أنّ هذه الروايةَ المريضة لا يمكن قَبُولُها في هذا السياق، فامرؤ القيس يَتحدث عن فُقْدان الديار، وزَوال المُلك، وكلمة بسباسة جاءت في سياقِ هذا كلِّه، فهي تُعَيِّرُهُ بحاله التي صار إليها، أو أنها حزينة عليها، ولا تُعَيِّرُهُ بأنه قد فَقَدَ القدرةَ الجنسية بما جرى لمملكة كندة!! فيَحصرون المعنى في القدرة الجنسية!! إنه، واللَّه، المَرَض في فهم الشعر. ومِن هذا المرض تركيزُ النظر فيما تَحتمله ألفاظُ البيت الواحد دون رعايةِ السياق الذي أتى هذا البيتُ في أثنائه. ومما يَشهد على بطلان هذه الرواية-وهي لا تَفتقر إلى شاهدٍ على بطلانِها بَعدَ نفسِها! -أنها روايةٌ مبتورةٌ في السياق مريضةٌ لا يَشهد لها شيءٌ من الكلام الآتي الذي هو دَفْعٌ لهذه التهمة؛ فلن يَذكر فيما يأتي أنه يُحسن الجماعَ ونحو هذا، وإنما سيَذكر ما يؤكد صحةَ رواية (اللَّهو) وأنّ رواية السِّرِّ مِن عَبَثِ المُستظرِفين أفهامَهم.

ومِن جميل تَصَرُّف الشاعر في هذا الكلام أنه قال في هذا السياق (بسباسة) وقال في سياق الرائية (البسباسة) حين قال:

له الوَيلُ إنْ أَمسَى ولا أُمُّ هاشِمٍ قَرِيبٌ ولا البَسْباسَةُ ابنةُ يَشْكُرا

والنحاةُ يقولون في قولك (جاء حَسَن) إنك أردتَ مجرد التعريف بالعلم

المحض، فإذا قلتَ (جاء الحَسَن) فإنك تلاحظ أصلَ الصفة التي وقع منها اشتقاقُ الاسم العلم وهي الحُسن، وكذلك لو قلتَ (جاء عبّاس) أنت تلاحظ العَلَمية لا أكثر، فإن قلتَ (جاء العباس) فأنتَ تلاحظ أصلَ الصفة التي هي العبوس، وكذلك امرؤ القيس في المَقامَيْن؛ قال هنا (ألا زعمت بسباسة) في سياق الغضب، فلم يَرُم من اسمها إلا التعريفَ العَلَمِيَّ البَحت، أما في الرائية فقد كان متشوِّقًا إليها بوصفها حبيبةً من حبيباته في أرض مملكته الذاهبة وعهده الآنِس، فكأنه لاحَظَ أصلَ التسمية وهي عُشبَة البسباسة الطيبة، فذَكَرها بالألف واللام. يُطمئنك إلى صحة ما قلتُ أنه قد أطال التعريفَ بها فقال (ابنة يَشكر) فهو يَدُلُّك على شديد حَفاوته بذِكرها في سياق الرائية.

هكذا أتى امرؤ القيس بالبيتِ غاضبًا، وبدأه بما يَشحذ الانتباه، فانزلق به في سرعة، وأتى جوابُه مُحَمَّلًا بهذا الغضب العنيف الذي يَنطبق على ألفاظه التي يلقيها شديدةً مُهينةً قبيحةَ الوَقْع على النفس، وكان مما اقتضَته هذه الشدةُ أن يَلتفتَ إلى بسباسة فيَتحوّل الضميرُ من الغائب إلى المُخاطَب فيقول:

٩- كَذِبْتِ لَقَدْ أُصْبِي على المَرءِ عِرسَهُ وأَمْنَعُ عِرْسِي أَن يُزَنَّ بها الخالِي

قوله (أُصبِي) على زِنة أُفعِل من الصبوة، أي أَحمِلها على أن تكون ذات صَبْوة، وهي الرقة والتعلق والشَّوْق كما تفعل الخَلِيَّة عن الزوج، إذ يَتعلق قلبُها بمن يحبها أو يُبدي لها إعجابًا فهي في دأبٍ من التفتيش عن الحبيب حتى تَهدأ فتترك الصبوة، وقوله أُصبِي مُضَمَّنٌ معنى الإفساد، أي أُصبِيها فأُفسِدها عليه.

والعِرس هي الزوجة، كما قال عبد يغوث الحارثي:

وقد عَلِمَتْ عِرْسِي مُلَيْكَة أنني أنا اللَّيثُ مَعْدُوًّا عليَّ وعادِيا

وقوله (يُزَنُّ) بالبناء للمفعول أي يُتَّهَم. يقال أَزْنَنتُه بكذا أي اتهمتُه به، والعامة تقول زَنَنتُه بكذا وهو خطأ.

و(الخالي) هو الأعزب، أي مَن لا زوجة له، فيقال هو خَلِيٌّ، ويقال للمرأة خَلِيَّة وخِلوة، وأبو عبيدة يخالف الجمهور ويفسر الخالي بالخائل أي المُختال الذي يَختال بنفسه ويَثق بها، وذَكَر الأعلمُ هذا القولَ في شرحه احتمالًا، وهو قولٌ لا كبيرَ شيءٍ وراءه، وإنما المقصود هنا هو الخالي الأعزب إذ هو الذي تقع له التُّهمة أكثر من غيره، فالتُّهمة أَلصَقُ في المعنى والباب بالأعزب منها بالمُختال.

* * *

التفتَ هنا جدًّنا امرؤ القيس التفاتةً عنيفةً غريبةً! من ضمير الغائب إلى ضمير الخطاب، وكأنّ ما حكاه عن بسباسة والكلمة التي قالتها نَزَعَتْهُ من مكانه وزمانه نزعًا وجعلتْهُ في مكانٍ واحدٍ وزمان واحدٍ أمام هذه البسباسة الجاحدة! انتزعته الكلمةُ انتزاعًا لِيَتناسى مَن يخاطبهم ويَتجاهلَ ضميرَ الخطاب الذي كان ملتزمًا به، لِيَلتفِتَ بعنفٍ إلى الخَلْف فيواجه بسباسة ويَلطِمها على وجهها بتلك الكلمة التي لا يسبقها شيء (كذبتِ!) ثم كأنه سَكَتَ سكتةً خفيفةً يُحضِّر فيها جوابَه، فأتى بقوله (لقد) التي هي لِتَلَقِّي القَسَم، فكأنه قال (واللّه لقد) فقال: واللّه لقد أُفسِد على المرءِ زوجَه فأجعلها تَصبو إليَّ، وأما زوجي أنا فلا يَتأتَّى أن يُتَّهَم بها أحدٌ ولا حتى الأعزب الذي هو قريبُ التُّهمة عند الناس لأجل تَطَلُّعه إلى النساء وإقدامِه عليهن؛ وذلك لِعِلْم الناس أنها زوجي وأنها إن كانت كذلك فهي لن تَنظر إلى غيري، لأنه لن يَملأَ عينَها مثلي. (وقد أورد ابنُ منظور البيتَ في لسان العرب بصيغة «ألم ترني أُصْبِي» وحينئذ فلا التفات.)

ونلاحظ الفنيَّة العالية التي يُبهرنا بها امرؤ القيس، وذلك أنه اختار المتزوجةَ أولًا، ثم قال (وأمنع عرسي أن يزن بها الخالي) ولم يقل إنّ الخالي لا يَقدر عليها لأنها مكتفيةٌ بي، وإنما هو مما ليس يرد في الخواطر أصلًا، إنه لا يمكن أن يُتَّهم

بها في خواطر الناس من الأصل لِما يَعرفونه عني، ثم بَنى (يُزَنُّ) للمجهول ليكون الفعلُ بديهيًا فيكون الفاعلُ المحذوف للعلم به هو كل الناس حتى لا يُحتاج إلى ذِكره، فصارت حالُ هذا الخالي أنه لا يُتَّهم بامرأتي مع كونه محلًّا للتهمة؛ وذلك لأنها زوجي أنا! وهذا أبلغ ردٍّ على بسباسة إذ قالت له إنك كبرتَ ولا يُحسن اللَّهو أمثالُك؛ إذ كيف لا يُحسن اللَّهوَ أمثالُه والناس لا يُفكرون، مجرد تفكير، في اتهام الخالي بامرأته، لمجرد أنها امرأتُه؟!

وبهذا البيت اصطبغَت الذكرياتُ في هذا الفصل الطويل بصبغة العناد والمكابرة، لا صبغة الحزن والشجى التي عرفناها في القسم الأول، وستعرفها في القسم الثالث إن شاء اللَّه، وعرفناها في «قفا نبك» **وسترى كيف أنّ أدوات الربط في الأبيات كلِّها تؤدِّي وظيفَتَها في الحفاظ على هذه الحِدَّة التي يقوم عليها هذا الفصل، بل للقصيدة كلِّها وإن تَخَلَّلها الفصلُ الأول والثالث،** لكنهما لم يُغيِّرا الصبغةَ الكليَّة للقصيدة، صبغةَ العناد والمكابرة، فالقسم الأول تأسيسيٌّ ضروريٌّ في إشعال النفس بكلامِ بسباسة، والقسم الثالث هو أَثَرُ القسم الثاني، فلم يَقْوَ التأسيسيُّ ولم يَقْوَ الذي هو أَثَرٌ على صَبغِ القصيدة بصِبغةٍ مختلفة.

وأولُ رابطٍ من هذه الروابط يلقاك هو هذه الواو في البيت التالي، يقول:

١٠-ويا رُبَّ يومٍ قد لَهَوْتُ وليلةٍ   بآنِسَةٍ كأنّها خَطُّ تِمثالِ

الواو هنا تَعطف كلَّ الكلام الذي بعدها على الكلام الذي قبلها. وقوله (يا رُبَّ) يحتمل فيه أن تكون (يا) للنداء ويكون المُنادى محذوفًا والتقدير (ويا بسباسة، رُبَّ يوم) وهذا عند مَن يُجيزون حذفَ المُنادى، ويحتمل أن تكون (يا) للتنبيه لا النداء، وحينئذٍ لا مُنادى، وحتى تَفهم هذا البيتَ والذي يليه اعلم أنّ (رُبَّ) لابد من نعتِ مخفوضها عند جمهور النحاة المتأخرين، ثم إنّها

تتعلق بالفعل عند الجمهور، وهذا الفعل يكون ماضيًا، ويكون محذوفًا مقدَّرًا في الأغلب، ورُبَّما سُمِّيَ (جواب رُبَّ) لأنّ النَّفْسَ تتعلق به كما تتعلق بالجواب، **والشعراء القدماء طَوِيلُو الأنفاس في المعاني، فربما يَطول عليك كلامُهم فتَغفل عن أركان الكلام**، فحَسُن هنا أن أُنبِّهَكَ إلى هذا. ومتعلَّقُ رُبَّ هنا محذوف، وتقديره (شهدتُ) أو نحوه، ولكنه يأتي بعد أربعة أبيات تتمِّم هذا البيت، فانتبه وكُن متيقِظًا، فالمعاني معلَّقة إلى أن تُقَدِّرَ أنتَ جوابَ رُبَّ بعد أبياتٍ أربعة، وليس جواب رُبَّ قوله (قد لهوتُ) لأنّكَ لو جعلتَه جوابها أَخليتَ مخفوضَها وهو (يوم) من النعت، وقد مرَّ أنّ المستقر لدى المتأخرين هو لزوم نعتِه، فقوله (قد لهوتُ) هو نعتٌ لليوم عند مَن يَرَوْن ضرورةَ نعتِ مخفوضِ رُبَّ، لأنّ اليوم هو مخفوضُ رُبَّ، والتقدير (قد لهوتُ فيه) وقوله (وليلةٍ) معطوف على اليوم، ويُقَدَّر فيه مِثلُ النعت الذي في اليوم، ولا يجوز أن يكون النعتُ الملفوظُ بعد (يومٍ) نعتًا لليوم والليلة جميعًا، وإنما يُقَدَّر النعتُ جديدًا بعد (ليلةٍ) أي، ورَبَّ ليلة قد لهوتُ فيها كذلك.

وأما الذين يرون عدمَ ضرورةِ نعتِ مخفوضِ رُبَّ فقوله (قد لهوتُ) يكون الجوابَ لرُبَّ، ويَبقى اليوم دون نعت. وابنُ مالك أتى بشواهد على عدم نعتِ مخفوضِ رُبَّ وأُجِيبَ عنها كلِّها بأنها هي نفسَها أوصافٌ لموصوفٍ محذوف، فلمّا حُذِفَ الموصوف ظَنَّ ابنُ مالك أنّ النعتَ هو مخفوض رُبَّ وليس تابعًا مخفوض رُبَّ.

والآنسة هي الفتاة التي تؤنِس أو التي تؤنَس، كما قال عنترة في معلقته:

دارٌ لآنسةٍ غَضِيضٍ طَرْفُها   طَوْعِ العِناقِ لَذِيذَةِ المُتَبَسَّمِ

وقوله (خط تِمثال) أي نَقْش تِمثال، ويقال تَمثال كذلك بالفتح، أي كأنها تمثال منقوش، ونلاحظ أنه شبَّه الشيءَ بمَصدرِ صِفته لشدة ظهور هذه الصفة إذ

الأصل (كأنها تمثالٌ منقوش) ولكنه لم يجعل الفتاة الآنسة التي كان يَلهو بها تمثالًا منقوشًا وإنما جعلها نفسَ النقش، فهي النقشُ ذاته، وذلك لشدة وضوح التقاسيم والفَوارق في أعضاء هذه الفتاة الفاتنة!

❋ ❋ ❋

إن الواو التي يبدأ بها هذا البيتُ هي رابطٌ عظيمُ الدلالة على انسجام أجزاء هذه القصيدة تحت غَرَضِها الذي أُنشِدَتْ لأجله، فقوله (ويا رُبَّ) هكذا بالواو جَعَل الكلامَ في هذا البيت متصلًا بالكلام في البيت السابق، وقد رأينا في البيت السابق أنه كان يُعَنِّف بسباسةَ بل كأنه يَصفعها بأول كلمة في البيت إذ يقول لها (كذبتِ!) ثم يَدحض كلمتَها بقوله (لقد أُصبي على المرء عِرسه وأمنع عرسي أن يزنّ بها الخالي) لذلك فإنّه في البيت السابق لا يَعسر علينا أن نتخيَّل غضبَ امرئ القيس ومكابرتَه وهو يتكلم، ولكن كان سيَعسر علينا في هذا البيت لولا هذه (الواو!) التي جعلتْ الكلامَ متصلًا على ذات الغضبِ وذات التوتّر، وإذا أردتَ أن تدرك هذا فاقرأ البيت دون الواو هكذا:

يا رُبَّ يومٍ قد لهوتُ وليلةٍ   بآنسةٍ كأنها خَطُّ تمثالِ

سترى نفسَكَ حائرًا بين تفسير البيت على **وجه استمرار الكلام**، أو تفسيره على **وجه استئناف الحديث** بذِكرى أليمةٍ كان سببُها كلامَ بسباسة، ويُساهم في ذلك أنك لا تتوقع أن يُطيل في الرد كلَّ هذا الطول، وشيءٌ آخر وهو أنّ هذا التفسير الثاني سيكون قريبًا جدًّا إلى نفسك لو أنّكَ سبقتَ دراسة هذه القصيدة بدارسة «قفا نبك» لأنها مِن أَوَّلها إلى آخرها على هذا النمط من الذِّكرى، لكن جاءت هذه الواو الجميلة لِتُنقِذَ الموقف! وتَشُدَّ أجزاءَ القصيدة كلّها لا هذا القسم وحدَه؛ ووجه ذلك أنّ هذا القسم يَستغرق أكثرَ مِن نصف القصيدة – تسعة وعشرين بيتًا من أربعة وخمسين بيتًا مقسَّمة على أربعة أقسام!– فهو يَصبغ

القصيدةَ كلَّها، فلو تَحَوَّل المعنى من عند هذا البيت في هذا القسم فَقَدَ القِسمُ سلطانَه على القصيدة، وزيادةً على ذلك سيختل المعنى عند قوله (ومثلك بيضاء العوارض) لأنه إنما يَعطف الكلامَ على قوله (ويا رُبَّ يوم) فلو حذف الواوَ وأبقى (يا رُبَّ) تحوَّل إلى سياق حُزن، فيأتي سياقُ المكابرة والتحدي في قوله (ومثلك) غريبًا غيرَ مُتَّسِق، لأجل ذلك أنا شديدُ الاحتفاء بهذا الحرف! ونجد في روايةٍ (بلى رُبَّ يومٍ) وهذا يؤكد على اتصال هذه الذكرى بالبيت السابق وأنه كلامٌ متصل في الرد على بسباسة، إذ يَفعل قولُه (بلى) فعلَ الواو في هذا الربط. جرِّب الآن قبل أن تستأنف القراءة أن تَنزِعَ حرفَ الواو وتقرأ القسمَ كلَّه بدونه، وانظر ماذا ترى! فإذا أَفسد غِيابُ هذا الحرفِ القسمَ كلَّه فقد فَسَدَت القصيدةُ كلُّها! فتأمَّلْ خطورةَ هذا الحرف.

هذا البيت هو الجزء الثاني في الردِّ على بسباسة وتفنيدِ كلمتها، فالجزء الأول هو البيت السابق، وقد انتهى فيه من الرد، وهنا، في هذا الجزء الثاني، قد أطال قليلًا في الرد، إذ يَبدأ من هذا البيت ويَبقى إلى تمام أربعة أبيات.

يقول لها كم من يومٍ قد لهوتُ فيه، وكم من ليلةٍ قد لهوتُ فيها، لهوتُ بفتاةٍ تؤنِسني، وآنَسُ إليها، فهذه طبيعتُها وأنوثتها في صُحبتها، أنها آنسةٌ، أما جِسمها فكأنه تمثالٌ منحوتٌ قد نَحَتَه صانِعُه على أَبهى صورةٍ تَمِيل إليها نفسُ الرجل من المرأة، بل هو النحتُ ذاتُه.

وقد استعمل جدُّنا هذه الصورة (التمثال المنحوت) لا لأنه أجملُ من الطبيعة! وإنما لأن الذي يَنحته يجعله على أعلى صورةٍ تُعجِب في الطبيعة، فهو يأتي به على حَسَب هَواه، فيأخذ من الطبيعة الصورةَ الأَمثل والأَعجب في أعضاء الأنثى فيَنحت التمثالَ عليها، هذا هو سِرُّ ذلك التشبيه.

ثم يُواصل نعتَها، ويَنبغي عليك–وهذا من عزائم الشعر وخُطُوبه الخطيرة–

أن تَتلقى الكلامَ الجديدَ مصحوبًا بالسابق، فحين يُضيف امرؤ القيس نعوتًا جديدةً لهذه الآنسة التي هي كأنها خطُّ تمثال فإنه لا يُنشئ لك كلامًا جديدًا بكُلِّيَّته، وإنما هو جديدٌ بأجزائه، وأما كلُّه فهو مازال في فترة التكوين، فما سيأتي من النعوت لن تَتصَوَّرَهُ تَصوُّرًا جديدًا، وإنما ستُضِيفه إلى النعوتِ المذكورة سابقًا. فهذه الآنسة التي هي كتمثالٍ منقوشٍ يضيف امرؤ القيس إلى وَصْفها فيقول:

١١-يُضِيءُ الفِراشَ وَجهُها لِضَجِيعِها كمِصباحِ زَيْتٍ في قَنادِيلِ ذُبّالِ

الذُّبّال بالتشديد والذُّبال بالتخفيف جمع ذُبالة، وهي الفتيلة التي تُغمَس في الزيت وتُشعل فتضيء.

ويرى السكريُّ أن قوله (قناديل ذُبّال) مقلوب، وأن الأصل هو (ذُبّال قناديل) ولا أرى وجهًا للقول بالقلب، لأنّ إضافة القناديل إلى الذُّبال هي من إضافة الشيء إلى ما يختص به، فهي قناديل ذُبّال أي قناديل هي للذُّبّال، على أنه، فيما يظهر لي، لا أجد كبيرَ معنًى في تخصيص القناديل بالذُّبال، فأميل إلى رواية أبي عبيدة (قناديل آبالِ) والآبال جمع أَبِيل، وهو صاحب الناقوس أو الراهب، فهي في معنى (مصابيح رهبان) وهذه الإضافة مذكورة في هذه القصيدة، ومذكورة في «قفا نبك» فلعل هذا التكرر الأسلوبي يَشهد لرواية أبي عبيدة، فضلًا عما نَبَّهتُ إليه وهو أنّ رواية الأصمعي (ذُبّال) ليس وراءها كبير معنًى.

ويذهب عبد القادر البغدادي في الخِزانة إلى أنّ (في) بمعنى (مع) والتقدير: كمصباح زيتٍ مع قناديل ذبال، وهذا يكاد أن يكون لا معنى له، والذي يظهر لي أنها بمعنى (مِن) التي يُراد بها التبعيض، أي كمصباح زيتٍ مِن قناديل ذُبّال أو آبال.

* * *

جدًّنا امرؤ القيس في هذا البيت يتحدث عن الآنسة التي كأنها نقشُ تمثال، يتحدث عنها هذه المرة بأحوالٍ لها تكون مع ضجيعها الذي يُفضِي إليها وتُفضِي إليه، فقد جعل وجهَها من شدة إشراقه مُضِيئًا، ولكن ليس هذا هو ما قَصَدَ إليه استقلالًا، وإنما أراد أنه مُضِيءٌ كإضاءة مِصباح الزيت الذي يكون من مصابيح الرهبان، والعلة في التشبيه بهذه المصابيح خاصّةً هي الكيفية التي يكون عليها نُورُها، فنور هذه المصابيح نورٌ هادئٌ خفيفُ الشعاع، وهو نورٌ تستريح إليه النفس، ولا تَكَلُّ به العين، فهكذا نورُ وجهها مع ضجيعها، ولم يُشَبِّهها بالقمر وهو أَشَدُّ إنارة وأتمُّ استدارة لأنه لا يريد شدةَ الضوء وإنما يريد صورةَ الضوء وهيئتَه التي تُريح النفس، وهكذا ضوءُ المصابيح الزَّيْتِيَّة.

كما نلاحظ أنه قال هنا (كمصباح زيتٍ) فشبه وجهها بمصباحٍ واحد، وقال في المعلقة (كأنها منارة) والمنارة تَحوي مصابيح، فشبهها هنا بالمصباح وشبهها هناك بالمصابيح، وذلك يَرجع إلى اختلاف المَقامَيْن؛ فقد قال هناك (تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة مُمسَى) فقد أراد إضاءة الظلام بالعشاء، فكثَّرَ من الإضاءة في المشبه به، وقال هنا (يضيء الفراشَ) أراد الإضاءة في هذا المقام المحدود، مقامِ الضجيع، فما كان يَليق أن تُشبَّهَ بالمنارة التي تضيء الظلامَ بالعشاء، وإنما هو المصباح الواحد، وهذا مِن رَوْعة مناسبة المقام، وكم مِن غِرٍّ سيُعجبه أن يقول في محبوبته: إنها معي في الفراش كالقمر، ويَحسب أنه على شيء!

ولتعلمَ اتساقَ التركيب النحوي للبيت مع القصد الكبير الذي قامتْ لأجله القصيدة تأملْ تقديمَه المفعولَ على الفاعل في قوله (يضيء الفراشَ وجهُها) ولو أنه قال (يضيء وجهُها الفراش) كان أقربَ إلى الحديثِ عن صفاتها التي يريد بها الذِكرى كما هو الحال في «قفا نبك» حين قال (تضيء الظلامَ بالعشاء)

ولَتَعَلَّق الذهنُ بوجهها قبل تعلقه بالفراش، ولكنه أراد الفراشَ في هذا المقام اتساقًا مع قَصْدِه وغَرَضِه في القصيدة، وهو الرد على بسباسة في قولها (كبرتَ ولا يحسن اللَّهو أمثالك!) وهو ذات القصد الذي لأجله كان لهوُه مع امرأة ذات زوج!

وشيء آخر ينبغي أن تتنبَّه إليه وهو أنه ذَكر الفراشَ ولم يذكر ما يكون في الفراش، وإنما ذَكر أن وجهها يضيء في الفراش وفقط.. أهكذا؟! وجهها يضيء في الفراش؟! فقط؟! وهو يؤكد لك أنه إنما أراد ذِكرَ اللَّهو في عمومه وأنه يحسن هذا اللَّهو، فلو كان يقصد بشعره المُجونَ ما كان يأتي إلى الفراش فيَذكر أن وجهها يضيئه ثم يَكتفي بهذا! فلو كان من الشعراء العباسيين الماجِنين لَرأيتَ عجبًا في الفراشِ بعدَ أن وَصَلَ إلى هذا الموضع!

ثم ينتقل امرؤ القيس إلى حالٍ أخرى لها، ويؤسسها على ما سبق فلا تغفل عن هذا الاتصال، فيقول:

١٢-كأنّ على لَبّاتِها جَمْرَ مُصْطَلٍ أَصابَ غَضًا جَزلًا وكُفَّ بأَجذالِ

اللَّبّات جمع لُبَّة، وهي المَنحَر، أو موضع القلادة من الصدر، والأخير هو المقصود هنا. والمُصطَلِي اسم فاعل من الاصطلاء وهو الاستدفاء في هذا المَقام. وقوله (أصابَ) أي وَجَدَ. والغضا نوع من الشجر صُلب الخشب، كثيفه، ولأجل ذلك فإنّ الجمرَ المشتعلَ منه يكون أَشَدَّ تَوَهُّجًا وأبقى، ويكون أشدَّ حرارة من غيره. والجَزْل هو الغليظ الممتلئ. وقوله (كُفَّ) أي مُنِعَ وحُجِزَ عنه. والأجذال جمع جِذْل، وهو الجِذْع الغليظ، أو الفرع الغليظ، يريد أنه كَفَّ عن الجَمْر بالفروع الغليظة فتَتخَلَّلها الرياحُ فتُصِيبها هادئةً فتَزيد اشتعالَها فتَطول مُدَّةُ الاشتعال.

* * *

امرؤ القيس في هذا البيت والذي يليه يصف شيئًا وَجَدَه في الفتاة الآنسة التي هي كخط تمثال ويضيء الفراشَ وجهُها لضجيعها، وهو حرارةُ صَدرِها المُزَيَّن بعِقدٍ من الأحجار الكريمة ذاتِ الحُمْرة المتوهِّجة، وهو لا يريد هنا مجرد وصفِ العِقد كما قد يُفهَم، لأنه لو أراد ذلك لم يُطِل في الوصف والتشبيه بما يَتَضَمَّن استمرارَ الاشتعال، لأنه إن أراد تشبيهَ أحجار العِقد بالجَمر اكتفى بما يُطابق به الهيئة أو يُقرِّبها، ولم يأتِ بما يدل على أنه أراد طولَ بقاء هذا الجَمر، وهو ما ذكره في الكفِّ بالأَجذال، ولم يكن كذلك مُحتاجًا إلى إضافة الجَمرِ إلى المُصطلِي الذي يبحث عن الدفء!

أراد امرؤ القيس أن يتحدث عما يجده من حرارة صَدْرِها، وكأنه يُخبرنا بأنه يَضَع رأسَه عليه، فربط بين هذه الحرارة وبين عِقدِها الأحمر فوق لَبّاتها، وهذه الأحجارُ الكريمة تكون متفاوِتةَ الهيئة غيرَ مُستوية، فتُشبِه في ذلك وفي تَجاوُرِها مع هذا التفاوت قِطَعَ الجَمر! فوصفَ حرارتَها بأن جَعَلَ أَحجارَ العِقد على صدرها جَمرًا، وهذا الجَمر هو مصدر هذه الحرارة.

ونلاحظ أنه قال (جمر مصطلٍ) يعني جَمر شخص يبحث عن الدفء، فكأنه يجعل نفسَه هذا الطالبَ للدفء! وقوله هذا-كما ذكرتُ قبلُ-يؤكد على أنه لم يَقصد مجردَ وَصف العِقد الذي في عنقها، وإنما أراد تصويرَه كالجمر الذي أَحدَثَ هذه الحرارة التي يَجدها على صدر هذه الآنسة. ولتطمئن إلى أنّ هذا هو المعنى المراد تأمَّلْ قولَه (أصابَ) وما فيه من الإشارة إلى الوجدان بعدَ فَقْدٍ حتى لم يكتفِ بذِكر الوجدان أو الجمع للحطب وإنما هو (أصاب) يعني أنه كان يُفَتِّش ويَتلهَّف حتى أصابَ بغيتَه!

واختار الجذل من الحَطَب في الكفِّ فقال (وكُفَّ بأجذال) لأن الأجذال غليظة، فالفتحات بينها تكون أصغر، فيَمُرّ منها الهواءُ هادئًا متسرِّبًا فيأتي على

الجمر فيشعله إشعالًا حسنًا يظلّ يتوهَّج لا يتبدد بسرعة كما لو كانت الريحُ عليه شديدة.

والتصوير في هذا البيت هو من أروع التصوير الذي يمكن أن تقف عليه في الأدب الإنساني كلِّه! وإنّ من السُّخْف أن يقال هنا: لقد أساء امرؤ القيس حين جَعل على صدرِها جمرًا! وهل يقولون قد أساء مَن ذكر (نارَ حبه) و (لهيبَ قلبه) ؟! وأرى أنّ الذي جعل البعضَ يَنتَقِد هذا هو شيء قد افترق فيه القدماءُ والمُحدَثون، **وهو أنّ القدماء إنما يستلون الصور ووجوهَ التشبيه وينشؤون من ذلك صورةً جديدةً، ولا تتعلق نفوسُهم بجُملة الشيء وما فيه من علاقة نفسانية بين جملته وبين المشبَّه به، وهذا فيه فهْمٌ أَقدَرُ على الإبداع والتصوير من المحدثين الذين تَغلبهم الحالُ النفسية فتَسبق انفعالاتُ نفوسِهم رَوْعةَ الصورة،** ولو أطرد أصحابُ هذا المذهب أصولَهم لَنَقَدُوا قولَ النبي صلى اللّه عليه وسلم (إنّ الإيمان لَيأْرِز إلى المدينة كما تأْرِز الحَيَّةُ إلى جُحرها) فقالوا: مِن القبيح تشبيهُ الإيمان بالحَيَّة والمدينةِ بجُحر الحية! ولكنّ الحقَّ هو أنّ المشبَّهَ ليس هو الإيمان وإنما هو لجوءُ الإيمان إلى المدينة، والمشبَّهَ به ليس هو الحية وإنما هو لجوء الحية إلى الجُحر، فصاحِبُ الذوق سيَستَلُّ من هذه الصورة في الحديث النبوي الشريف هيئةً لِلُّجُوء والإسراع، ولن يقف عند صورة الحية.

وكذلك يَستَلُّ صاحبُ الذوق مِن تشبيه امرئ القيس إحساسًا بالحرارة على صدر هذه الفتاة، ويَستَلُّ شعورَ امرئ القيس وهو يَطلب الدفءَ لأنه كالمُصطلِي، ولن يقف على الجَمر نفسِه ليفكر في جُملته وأنار وكذا وكذا، ولن يقف على الحَطَب نفسه ليفكر في جملته وأنه جذوع خشب وكذا وكذا، ولن يقف على المصطلي نفسه وهو يجمع الحطب! لن يقف على شيء من ذلك، وإنما سيأخذ من هذا المشبَّهِ به ما أراد الشاعرُ أن يأخذه ليَرجِعَ به إلى المشبَّه، فالمُصطلِي هو الشاعر حال كونه يَطلب دفءَ صدر المحبوبة حتى

يُصِيبَه كما أصابَ المُصطلِي جذوعَ الغَضا الجزلَة، والجمرُ هو فقط عِقدٌ أحمر متوهِّج يَتَدَلَّى على صدرها الدافئ!

وقد أخذ عمرُ بن أبي ربيعة هذا التشبيهَ من امرئ القيس فقال -وما أجمل ما قال! -:

ولقد دَخَلْتُ البيتَ يُخشَى أَهْلُهُ   بَعدَ الهُدُوِّ وبَعدَ ما سَقَطَ النَّدَى
فَوَجَدتُ فِيهِ حُرَّةً قد زُيِّنَتْ   بالحَلْيِ تَحسَبُهُ بِها جَمْرَ الغَضَا

وقال في سياق وصف النَّحر من محبوبته:

وزَبَرجَدٌ ومِن الجُمانِ بِهِ   سَلْسُ النِّظامِ كأنَّهُ جَمْرُ

وهو مُدمِنُ الأخذ عن امرئ القيس!

وتَمَّم امرؤ القيس -هذا الشاعرُ العجيبُ- وصفَ هذا الجمر الذي شبَّه به أحجارَ العِقد على صدر محبوبته، تَمَّمَه بما يُتَمِّم به توهُّجَه ويُبَيِّن به كثرتَه وشِدَّةَ الحاجة إليه والانتفاع به فقال:

١٣-وهَبَّتْ له رِيحٌ بمُختَلَفِ الصُّوَى   صَبًا وشَمالٌ في مَنازِلِ قُفّالِ

قوله (هَبَّت له) الضمير فيه يَعود على الجمر. وقوله (بمُختَلَفِ الصُّوَى) المختَلَف هو مكان اختلاف الشيء، والمقصود هنا هو المكان الذي تختلف فيه الريح فتجتمع وتتعارض فلا تَغلب فيه ريحٌ على الاتجاه، والصُّوى جمع صُوَّة وهي الأَكَمَة الصغير، فقوله بمختلَف الصوى يريد به الصوة التي تَختلف فيها الريحُ وتتعارض، أي هبَّت له ريح بالمختلَف من الصُّوى، أي بالصُّوَّة التي تختلف فيها الريح من مجموع الصُّوى.

وقوله (صبًا وشمالٌ) قالوا بدلٌ أو نعتٌ من الريح، ويَترجح عندي أن يكون بدلًا لا نعتًا؛ إذ كثيرًا ما تُستعمَل الصَّبا والشَّمالُ استقلالًا فكانت بمنزلة الذات لا الصفة، فجاز أن تكون بدلًا هنا عن الريح على أنها غيرُها لا صِفتُها.

وقوله (منازل قُفّال) القُفّال جمع قافِل، كالعُبّاد جمع عابِد، والقافِل هو الراجع من السفر، والمنازل هي أماكن الحُلول، أي الأماكن التي حَلَّها القُفّال في قُفُولهم.

* * *

يُسهِب امرؤ القيس في وصفِ الجَمر الذي يشبِّه به أحجارَ العِقد، وهو على الحقيقة يَصف حالَه مِن صدرها! فبَعدَ أن ذَكَرَ أنه جمرُ مصطلٍ يتلهف الدفءَ فأصاب غضًا جزلًا فهو يتوهَّج وتَدوم نارُه، يَذكر أنّ هذا الجمرَ قد أُشعِلَ على أَكَمَةٍ تختلف فوقَها الريحُ وتتلاقى ولا تأتي من جهة واحدة، فهبَّت الصَّبا وهبَّت الشمالُ فاشتَعل الجمرُ من كل جوانبه وتَوَهَّج فلم يَكُ متوهجًا من ناحيةٍ مُسوَدًّا من أخرى كما يكون لو جاءت الريحُ من جهةٍ واحدة، فهكذا تَوَهُّجُ الأحجارِ الكريمة المجموعة في العِقد على نحرها، فهي شديدةُ الحمرة، شديدةُ التوهُّج مِن كلِّ ناحية.

وكان هبوب الريح حاصلًا في منازل قُفّال، أي في مكانٍ نزلَ فيه القافلون من السفر، فكان هذا المصطلي الباحث عن الغضا الجزل أشدَّ لهفةً في البحث لأنه يبحث له ولقومه القفال الذين هم في أشدِّ الحاجة إلى هذا الجمر إذ قد حَطُّوا الرحالَ لِتَوِّهم وقد أصابهم البرد، فدل بالتالي على شدة تَلَهُّف الشاعر، ولَمّا كانوا قُفّالًا كان الحطبُ المجموعُ أكثرَ فكان الدفء فيه أعلى، فدل بالتالي على كثرة الأَحجار بالعِقد الذي على لباتِها وما يصاحبها من حرارةِ صدرِها التي يشعر بها الشاعر وكأنها من جَمرٍ كثير!

ويُروَى البيت (بمختلف الصَّبا) وليس له معنًى في نفسه إذ الصَّبا تأتي شرقية من جهة واحدة فلا تختلف على الصُّوة، وليس له معنًى في سياقه كذلك إذ يقول بعده (صبًا وشمالٌ). ويُروَى كذلك (صبًا وشمالًا) على الظرفية، والجمع بين الصبا والشمال أقرب إلى قصد أَعيان الريح وبيان اختلافها.

وهكذا يُتِمُّ امرؤ القيس هذا الجزءَ من الرد على بسباسة في هذا القسم الكبير، ومِن ثَمَّ ينتقل إلى الجزء الثالث من الرد عليها، وهو أطول الأجزاء في قسم الرد، وليس ذلك غريبًا؛ **فإنّ بَطَلَة هذا الجزء هي (سلمى!)** التي كان وقوفُه على طللها الشرارةَ التي نَشَبَتْ وهو مَشحون من كلام بسباسة، فأنشأ القصيدةَ كلَّها، فلا غرابةَ أن يكون حديثُه عن سلمَى هو أطولَ الحديث الذي يدفع به كلام بسباسة.

١٤–ومِثلِكِ بيضاءِ العَوارِضِ طَفلَةٍ لَعُوبٍ تُنَسِّينِي إذا قُمْتُ سِرْبالِي

قوله (ومثلِك) أي ورُبَّ مثلِك، والمِثل هنا نكرة وإن أضيف إلى الضمير، فهو نكرة في هيئة المعرفة، ولذلك جاز نعتُه بالنكرة إذ النعتُ يتبع المنعوتَ تنكيرًا وتعريفًا.

وقوله (بيضاءِ العوارض) نعتٌ لمخفوض رُبَّ وهو المِثل. والعوارض وقع في تحديدها خلافٌ كبير حَصَرَه ابنُ هشامٍ في شرحه على (بانت سعاد) في ثمانية أقوال، وذلك عند شرحه قولَه:

تَجلُو عَوارِضَ ذِي ظَلْمٍ إذا ابتسمَتْ كأنَّهُ مُنهَلٌ بالراحِ مَعلُولُ

وقد تظهر من السياق صحةُ القول بأنّ العوارض هي الناب وما يَليه؛ لأنّه إذا ابتسمتْ الفتاةُ مهما ابتسمت فإنّ الناب وما يَليه يكون في ظلامٍ من الفَم، وإنه من السهل أن يَظهر بياضُ الثنايا، أما ما يكون في نوعٍ من الخفاء في ظل الفم فإنه إن ظَهَر بياضُه فهو يَدل على شدة بياض الأسنان كلها، ويَدل على درجةٍ عالية من النقاء فيها.

والطَّفلَة هي الناعمة. واللَّعوب هي كثيرةُ الدلال حَسَنَتُه، **ولابد من ذِكر الكثرة دون مجرد الاكتفاء بحُسن الدلال كما في بعض الشروح، لأنّ الكثرة** مستفادة من صيغة **فَعُول التي فيها المبالغة في الفاعل**، وفُسِّرَت بالضَّحُوك وهو

من صُوَر الأول فليس يُعارِضه وإنما هو تفسير ببعض الظواهر، ومِن تفسير اللعوب بكثيرة الدلال حسنته قولُه صلى اللّه عليه وسلم في الحديث المتفق عليه (هَلّا تَزوجْتَ بِكرًا تُلاعِبُها وتُلاعِبُك!).

والسربال هو القميص، يقول عنترة في معلقته:

مازلتُ أَرمِيهمْ بثُغرَةِ نَحْرِهِ ولَبانِهِ حتى تَسربلَ بالدَّمِ

أي صار من شدة ما غَطّاه الدمُ كأنه يَلبس سربالًا من الدم أي قميصًا. فامرؤ القيس يَختار القميص لدلالته على شدة غفلته بسبب تلك الفتاة إذ قد نسي الثوبَ الذي هو أقرب إلى جسمه، فقد نفهم أن ينسى بُردَه، أو إزارَه، أو رداءَه، أما أن يَنسى القميصَ الذي يتقمّص جسدَه فهو دليلٌ على شدة ذَهاب بالِهِ بسبب تلك الفتاة!

وفي رواية (تناساني) مكان (تنسِّيني) وهي بنفس المعنى.

* * *

هذا البيتُ مُشكلة! فقد تعرَّض لتدميرٍ دَلالي في أغلب ألفاظه بسببِ ما تحملته الألفاظُ من أَحمالٍ استعماليةٍ ليست مقصودةً في كلامِ صاحب الكلام، وهذا أَعُدُّه أكبرَ عائقٍ في فهم النص القديم، سواء كان قرآنًا، أو سنةً، أو شعرًا! فكثيرًا ما تتحول دلالات النصّ، وأقصد بالدلالات في هذا المقام كلَّ ما يؤديه النصُّ من المعاني والانفعالات التي سِيقَ لأجلها وليس التحول في المعاني المعجمية للألفاظ أو المعاني الأوليَّة للتراكيب، **فكل ما أُنشئ النصُّ لأجل أدائه أو توصيله بحيث لم نكن نقف عليه قبلَ قراءة النصّ فهو من دلالات النصّ،** أي لو أننا وقفنا عليه من خلال عَمَل النصّ، فارتبطت الدلالةُ فيه بالنص. وهذه الدلالات تَنتابُها تحولاتٌ تؤثّر في فهمِ المراد، فتؤثّر تَبَعًا على تقويم النصّ بلاغيًّا وبيانيًّا، لأنّ تقويمَ النصّ فرعٌ عن تحديد معناه.

وتحصل هذه التحولات في كافة المستويات الدلالية في الكلام، فربما وقع (**التحول في ذات المعنى**) المقصود فيكون خطأً محضًا كفَهم كثير من العامة بمصر قولَه تعالى (والباقيات الصالحات خيرٌ) على أنها الزوجات الصالحات أو النساء الصالحات!

ويقع كذلك (**التحول في سياق الكلام**) بحيث يتغير به المعنى في المَقام بعينه ولا يَتغير أصلُ المعنى، وذلك كاستعمالي قول جميل بثينة في لاميته المشهورة:

أَحِلمًا؟ فقَبْلَ اليومِ كان أَوانُهُ ... أَم اخْشَى؟ فقَبْلَ اليومِ أُوعِدتُ بالقَتْلِ

فأنا أستعمل هذا البيتَ -شخصيًّا- في سياق التجلُّد والتصبُّر ودفع النصح بالتحلم أو الخشية من الضرر المتوقَّع بسبب إصراري على شيءٍ ما، أما سياق البيت فمختلِفٌ تمامَ الاختلاف عن هذا؛ فهو عند جميل سياقُ الحزنِ والأسى وبيانِ عدمِ الفائدة من النصح بالتحلم والخشية، فهو البيت الثالث من مطلع قصيدته اللامية إذ يقول:

لقد فَرِحَ الواشُونَ أنْ صَرَمَتْ حَبلِي ... بُثَيْنَةُ أو أَبدَتْ لنا جانِبَ البُخْلِ
يقولون مَهلًا يا جميلُ وإنني ... لَأُقسِمُ ما لي عن بُثَيْنَةَ مِن مَهْلِ
أَحِلمًا؟ فقَبْلَ اليومِ كان أَوانُهُ ... أَم اخْشَى؟ فقَبْلَ اليومِ أُوعِدتُ بالقَتْلِ

فالسياق الذي أَستعمل أنا فيه البيت غيرُ سياق جميل، وهو -أي استعمالي- لا ضررَ فيه إن لم أَقصِد أنه كلامُ جميلٍ، ولم أُرِدْ من السامع أن يَفهمه على أنه بيتُ جميلٍ، وإنما هو بيتٌ أتمثله على معنًى أُعَبِّر به عن نفسي في مقامٍ يَليق بالمعنى المفهوم من البيت وتَحتمله لغتُه؛ **فالضرر الذي يَصدر عن هذا النوع من التحول إنما يقع على مستوى فهم البيت من حيث كونه جزءًا في قصيدة قالها الشاعر جميل بن معمر، أما لو تم فصلُ البيت عن جميلٍ وعن**

قصيدة جميلٍ فالبيت يَصلح في المعنى الذي أستعمله فيه، لكن دون أن أقول إنه بيتُ جميلِ بن مَعمر. فأكثر ما يكون هذا النوع من الفساد في المعنى حين تُنزَع الأبياتُ من سياقاتها، فتوضع في سياقاتٍ أخرى غير سياقاتها الأصلية، وقد بيَّنتُ أنّ الخطورة هنا حين تفسِّر نفسَ الكلام في أصله وسياقه على السياق الجديد، وأما لو جعلتَه كلامًا جديدًا في سياق جديد فلا خطورة. ومثل هذا -التحول في سياق الكلام- ما يُسَمَّى (التعريض) في الكلام؛ فمنه ما تَستعمل فيه نفسَ العبارة في معنًى مُغايرٍ للمعنى المُبادِر، تُحوِّله لغرضٍ في نفسك عن المعنى الشائع إلى معنًى آخر تتقبله اللغةُ كذلك.

وهناك (**التحول بسببِ انحصارِ معنى اللفظة في بعض ما تَصدق عليه دون غيره**) فتُصبح اللفظةُ وكأنها لا تُستعمل في غير هذا المعنى، فإذا قرأتَها في كلامٍ قديمٍ حَمَلتَها على هذا المعنى وهي غير مُرادة. من ذلك لفظ (المتعة) أو (المتعة بالنساء) هو في الأصل يُستعمل في كل صورِ الانتفاع بحسب ما يدل عليه السياق كما في قوله تعالى (فمن تَمتع بالعمرة إلى الحج) فالتمتُّع هنا هو الانتفاع، وكما في قوله تعالى (فمتعوهن على الموسع قدره وعلى المقتر قدره) لكن تحولَت اللفظةُ فاقترنَت بالنساء -ربما بسبب الاستعمال الفقهي في باب النكاح- فصارت محصورةً في التمتُّع الجنسي اقتصارًا، فصار تفسيرُ الشعر القديم بها شديدَ الخطورة.

وهناك (**التحول بسبب الزيادة على المعنى الأصلي للكلمة**) مثل بعض الألفاظ التي كانت تعني عملية (الجِماع) مجردةً عن أية صفات أخرى، فصارَت في استعمال الرَّعاع تَعني هذا المعنى مضافًا إليه البِغاءُ أو نحوُه من المعاني القبيحة، فصارَت مما يَتَحَرَّج الكِرامُ من استعماله حتى الفقهاء الذين يشرحون الفقه ويَذكرون الأحاديثَ النبوية، وهذه خطورةٌ زائدة؛ إذ بعض

التحولات تَقسِرنا قسرًا على هجر الألفاظ مع عظيم بَيانها وفصاحتِها في أصل استعمالها.

وهناك (**التحول بسبب مشابهة الكلمة في البناء والصوت لكلمة أخرى غيرها مع اندثار استعمال الكلمة الأولى**) من ذلك مادة (التعريس) بمعنى الإقامة، فهي مستعملة في الحديث النبوي الشريف وفي كلام النبي ﷺ إذ يقول ﷺ في حكايةِ فَترة ما قبل الوحي (فقالوا عَرَّسَ فلانٌ بفلانة) -رواه الحاكم وقال صحيح على شرط مسلم-.

وهي مستعملة في الشعر كما في قول امرئ القيس في سينيته العذبة:

فلو أنّ أهلَ الدار فيها كعَهدِنا ... وجدتُ مَقِيلًا عندَهُم ومُعَرَّسا

أي مُقامًا غيرَ دائم.

وكقول زهير بن أبي سُلمَى في معلقته:

أَثافِيَّ سُفْعًا في مُعَرَّس مِرجَلٍ ... ونؤيًا كجِذْمِ الحَوْضِ لم يَتَثَلَّمِ

لكن هذه اللفظة اندثرت في الاستعمال في كثير من الأقطار العربية، وصارت تشبه في صوتها بعضَ الكلماتِ ذاتِ الدلالات القبيحة، فصارَت النفسُ تُبادر إلى هذه المعاني العرفية القبيحة حين تَرِدُ على السمع هذه اللفظةُ الأصيلةُ المندثرة. وهذا مفهوم جدًّا، فلفظةٌ اندثر استعمالُها فهي لا تنازع إلى الذهن إلا بما يُحاول القارئُ أن يُحضِرَها بالنظر في الشروح والمعاجم، ولفظةٌ أخرى تشبهها في صوتها وهي تقال في الشوارع ليل نهار، فلا شك أنّ المعنى الأخير هو الذي سيبادر إلى الذهن حتى مع العلم بالصحيح، وهذا قَدْرٌ كافٍ في إفساد السياق النصيّ الرفيع. **ولأجل هذا يُعابُ أن يؤتى بمِثل هذه الألفاظ في القصائد الحديثة**، ليس لأنها معيبة، وإنما لأنّ القصائد الحديثة إنما تُنشَد وتُكتَب ليفهمها المُحدَثون، فورود هذا النوع من الألفاظ سيفسد عليهم سياق

التلقي للقصيدة، وحتى بعدَ أن يعرفوا معناها الصحيح أو كانوا عارفين به، فإنّ هذا التحمل الجديد لِلَّفظةِ هو حاضر في أذهان أهل العصر، وسيَسبق بحضوره معرفتَهم بمعنى اللفظة، وهذا القدر كافٍ لإفساد السياق الشعري على المتلقِّي، فينبغي للشاعر العصريّ أن يَجتنب هذه الألفاظ التي ستُفسد سياقَ قصيدته، وهذا غيرُ واردٍ في نقد أشعار القدماء كما هو واضح؛ فلا نَعيب ورودَ هذه الألفاظ في الكلام القديم، لأنّ إعابتَنا استعمالَها إنما هو لأجل ما طرأ عليها من فسادٍ يُفسد سياقات القصائد العصرية، وأما قبل ذلك فالألفاظ خالية من ذلك وهي في نفسها فصيحة. على أنه لا ينبغي لنا أن نترك الأمرَ على حاله دون بيانٍ وتعليم ترجع به هذه الألفاظُ إلى مكانها باللسان، وإلا ضاع شطرٌ عظيمٌ مِن لساننا المَجِيد.

ونرجع إلى البيت؛ هذا البيت قد حصل فيه بعضُ هذه الأنواع حتى وجدتُه يَفسُد فهمُه على كثير مِمَّن عرضتُ لهم البيتَ ليستمتعوا بمعناه؛ فكلمة بالكلية أو بالتمام (بيضاء العوارض) تحولت العوارض فيه ليُفهَم منها الشيءُ العريض، وأَعرَض ما في المرأة أردافُها، فإذا أُضِيفَ إليها البياضُ زاد الفسادُ والتحولُ بالحَمل على ما نعرفه من الاستعمال الدارج عند الرَّعاع.

ثم تلقانا كلمة (لَعُوب) ولا يَخفى على أحدٍ معنى الكلمة في استعمالنا، فهي تطلق على الفتاة المُنحَلَّة متعددة العلاقات مع الرجال تتلاعب عليهم وتستفيد من أموالهم وغيرِها من المصالح، تستعمل في سبيل هذا قدرتَها على التدلل والتغنج والإيهام بالمشاعر، تلك هي اللعوب في كلامنا، وقد عرفتَ أن اللعوب في البيت هي كثيرة الدلال حسنته، وعلى هذا المعنى كان قول رسول اللّه ﷺ (هَلّا تَزوجْتَ بِكرًا تُلاعِبُها وتُلاعِبُك) فتأمّل كيف تحولت الدلالة ففسدت!

ثم يلقانا قولُه (تُنَسِّيني إذا قمتُ سِربالي) فيقفز فورًا إلى أذهاننا قولُنا (تنسيني سِروالي!) لأن كلمة (سربال) تشبه كلمة (سروال) بمعنى (البنطلون) كما نقول الآن، وقد اندثرتْ كلمة (سربال) بمعنى القميص، وبقي شبهُها بكلمة (سروال) ونحن في أفلامنا السينمائية (الكوميدية) كثيرًا ما نُصَوِّر الشخصَ الذي بَلَغَ درجةً من ذهول العقل والنسيان وقد خَرج من بيته ناسِيًا أن يَلبس سروالَه، فاجتمع هذا الشَّبَهُ في بناء الكلمة المندثرة مع الشَّبَهِ في صياغة الجملة كلِّها، فصار قوله (تنسيني سربالي) متحوِّلًا عند الناس إلى (تنسيني سروالي!).

مثل هذا الفساد الذي وقع في البيت يبدو لي أنّه هو الواقع في اعتراضات كثيرٍ من العصريين على شروح القدماء للنصوص الشرعية وبخاصة الحديث النبوي الشريف؛ فنرى كثيرًا ممن يدَّعون الفهمَ العصريَّ الصحيح للنصوص النبوية، وممن يدعون العملَ بالدليل دون بيان الفقهاء والشُّرّاح، نراهم يعترضون على شروح القدماء، ويستغربونها، وعند التأمل يَظهر أنّ القدماء إنما يفسرون في سياقات صحيحة من المعاني قبل أن تقع التحولات الدلالية للألفاظ مِن جِنس ما وقع في هذا البيت، ولأجل هذا لابد من التريث في فَهم كلام القدماء، وعدمِ التعجل في تخطئتهم، فأمر التحولات الدلالية خفيٌّ بالقَدْر الذي يَلزم معه التريث والبحث؛ فمن العسير على غير مشتغلٍ بالأدب القديم أن يَقف بنفسه على المعاني الصحيحة التي حَصَلَ فيها ما تحدثنا عنه من فساد، فلا أَقَلَّ من التريث وعدم العجلة بالتخطئة.

وهكذا نرى أنّ البيتَ كلَّه سيُفهم على غير وجهه بسبب ما اجتمع فيه من وجوه تحول الدلالة، وهي-كما قلتُ-أكبرُ مشكلة يَلقاها مَن يُفسر النصَّ القديم؛ أن يُفَسِّرَه تحت رُكام من التحولات! والآن دَعْكَ من هذا الفساد، ولنرجِع إلى البيت، حيث الجمال وحيث ما أراد الشاعرُ!

يقول جدُّنا امرؤ القيس لبساطة: وربُّ فتاةٍ مِثلِكِ في الدَّلال والدَّلِّ بنفسها، وَصْفُها أنها بيضاء الأسنان كلِّها حتى أنها إذا ابتسمت ظَهَرَ بياضُ العوارض منها مِن شِدَّةِ نُصُوعِها، وهي مع هذا ناعمة رَخصة لم تُخَشِّنْها مِهنةٌ، ولا خِدمةٌ في أهلها، ثم هي مع هذا كثيرة الدلال حسنته! فكان من المفهوم أن تأخذ عليه عقلَه وتُذهِلَه إذا قام عن قميصه الذي لا يُمكن أن يُنسَى ولكنه نَسِيَه لشدة أثر أنوثتها ورقتها وكثرة دلالِها وحُسنِ هذا الدلال! فتأمل كيف تتراكم النُعُوت في هذه الفتاة التي عرفتَ -حين تَمَثَّلْتَ القصيدةَ- أنها (سلمى) التي وَقَفَ على أطلالها، وعرفتَ كذلك أنها زوجة، وعرفتَ أنّ امرأ القيس إنما اتخذ هذه السبيل في هذه القصيدة لِيُناسب أن يكون رَدًّا على كلام بسباسة!

وعلى هامش دلالة البيت وقوة بيانه؛ يَلفتني أنّ هذه الأوصاف التي ذكرها-وسيَذكر غيرَها في وصف سلمى-هي لامرأة متزوجة، **وكأنّ هذا يتعارض مع ما نعرفه في ثقافتنا من أنّ الغالب في حال المرأة إذا تزوجَتْ أنها تفقد أكثرَ هذه الأوصاف التي ذكرها امرؤ القيس أو كلَّها**! ولكني أرجِّح من شواهد أخرى أن سَلمى تمتاز بتنعُّمها فلن تفقِدَ هذه الأوصاف حتى لو كانت زوجة، وأنّ امرأ القيس قد قَصَد إلى هذا قصدًا. هكذا قد يبدو لي.

ويستمر في نعوتها، وعليك أن تضيف ما يأتي إلى كل ما سبق، فيقول:

١٥ -كحِقْفِ النَّقا يَمشِي الوِليدانِ فوقَهُ بما احتَسَبا مِن لِينِ مَسٍّ وتَسْهالِ

الحِقْف هو الرمل المُنعَرِج، الذي فيه انحناء وتَثَنٍّ من شِدّة نعومة رماله وكثرتها فتَتشكل بالرياح، فيقال احقَوْقَفَ الرمل إذا طال واعوَجّ واستدار من كثرته ونعومته وقد نَخَلَتْه الريح، ومنه يقال للشيء إذا اعوَجّ مُحقَوقِف، وفي رواية (كدِعص النقا) والدِّعص هو الكَوْمة المجتمعة من الرمل، فيكون المعنى كدِعص الرمل، فهو من إضافة الشيء إلى ما هو منه. والنَّقا الكثيب من الرمل،

وحقف النقا أي الكثيب المُحقَوقِف من شدة لين رماله ونعومتها وقد نخلَتْها الرياح.

والوليدان الصَّبِيّان. واحتسبا أي اكتفيا، والمعنى هنا أنهما قد (اطمأنّا) أي اطمأنّا إلى كفاية ذلك، ولا يصح هنا، في الشعر، إطلاقُ معنى الاكتفاء كما في الشروح اللغوية.

والتَّسهال السهولة، وفي رواية (إسهالِ) وهو بنفس المعنى.

والبيتُ كلُّه نعتٌ لمخفوض رُبَّ وهو المِثل في (ومثلِكِ).

* * *

في هذا البيت يُشَبِّه امرؤ القيس حبيبتَه سلمى تشبيهًا شائعًا في العرب، ولعله من مختَرَعاته التي شاعت مِن بعده، فهو كثيرُ التشبيه، كثيرُ الإبداع فيه، بنى العربُ شعرَهم عليه حتى قال عمر بن الخطاب (امرؤ القيس سابقُهم، خَسَفَ لهم عينَ الشعر!).

يُشَبِّه حبيبتَه في وَثارَةِ جسدها وشدة لينه بكثيبٍ من الرمل الناعم الذي جمعته الرياح فتراكم، فبلغ مِن صفاء رمله وكثافته أن الطِّفلين يصعدان عليه ويلعبان ولا يخافان انجراحًا من حجارة في الرمل أو شيء يُعكر عليهما، فالمراد من المشي فوقه هو الصعود عليه واللعب وليس مجرد المشي، وهذا معنًى مسبوغ عليه من السياق والحال، فالوليدان، والرمل الناعم، وهما فوقه، هذا لَعِبٌ وليس مجرد مشيٍ، وقد اطمأنّا وليس مجرد اكتفيا. البيت مشحون بالإسباغ المعنوي الذي لن يكون على ألفاظه في خارجِ سياق النظم.

وقد اختار الطفلَ دون الكبير لأنّ الطفل يلعب ويقفز ويغوص في الرمال، فبِهِ يُستَدَلُّ على المعنى الذي يريده امرؤ القيس، واختار كونَهما طفلين لا أكثرَ ولا أقلَّ لأنه يريد تصويرَ الاطمئنان في اللعب لا نفسِ اللعب، والطفلان

كافيان في هذا، فلا يكفي الوليدُ لأنه لا يلعب وحده بحيث يقفز ويجري، ولو زاد على هذا انتقلَت الصورةُ إلى اللعب نفسِه وصار هو المطلوبَ من النص، فجاء بهذه الصورة الوسطية الرائقة؛ وليدان يلعبان، يجريان، ويقفزان، ويغوصان في الرمل، لأنهما قد اطمأنّا إلى كثافة الرمل ونعومته وخُلُوِّه من شيء يؤذيهما، فهكذا جَسَدُ سلمى!

وانظر إلى **جَمعه الرائق بين لِينِ المَسِّ والتَّسهال، وليسا مترادِفَين كما قد يُفهم لأولِ وَهلة**، فلِين المَسّ في الرمل يريد به تشبيهَ جلدها في أول ما يَشعر به اللامس من قطيفية الجلد وليونته التي تظهر عند مجرد المسّ، وأما التسهال في الرمل وهو سهولته فيريد به زيادة الليونة في لحمها وذلك حين يَتجاوز المسَّ إلى الضغط، فاللِّين مع المسّ هو لأجل نعومة الجلد وليونته التي تُدرَك بالمسّ، والتَّسهال هو لكثافة جسمها مع ليونته.

ولو تأملتَ الترتيبَ في قوله (لين مسّ) ثم قوله (تسهال) تبين لك أنه لم يَقُل ذلك إطالةً في القول ولا تتميمًا للبيت والقافية، وإنما **هي صفاتٌ في سلمى بحسَب ترتيب وقوعِها** من ضجيعها! فلين المسّ يَحصل أولًا، ثم يكون إدراكُ التَّسهال بما يَحصل بعد المسّ.

وفي رواية أبي عمرو الشيباني ورواية الطوسي إلى المفضل ورواية ابن النحاس بيتٌ بعد هذا البيت هو قوله:

إذا ما استحمَّتْ كان فَضلُ حَمِيمِها   على مَتْنَتَيْها كالجُمانِ لَدَى الجالِي

وهو شديد الشبه بشعر امرئ القيس؛ ففيه أصلُ التشبيهُ الذي عُرِفَ به، وفيه أنّ التشبيهَ على طريقته في تفصيل المشبه والمشبه به بقصد أن يَأتي بالصورة المطلوبة على وجهها الذي يريد، وعندي أنّ نسبتَه إليه قوية، ومما يقوّي أنه لامرئ القيس معرفةُ القدماء له وتَلَقِّيهم إياه ومحاولةُ مُحاكاته، **وقد ذَكَره**

الحاتَميُّ وقال[١] (وهو أول مَن نَطق بهذا المعنى، وتَعاوَرَه الناسُ بعدَه.) وهو من المعاني العُقم التي إذا أُخذَتْ عن الشاعرِ عُلِمَ أنه آخِذٌ عن الشاعر الذي أبدعها لشدة الخصوصية في المعنى، وعلى الرغم من أنّ المعنى في هذا البيت من المعاني العُقم، تداوله الناسُ لِشِدَّة الجمال فيه وبراعةِ التصوير المنقطعة!

ومما يدعم -كذلك- أنه لامرئ القيس أنّ الشاعر عمر بن أبي ربيعة -وهو معروف بالأخذ عن امرئ القيس- قد أَخذ هذا البيتَ كما أَخذ غيرَه، وأخذه الوليدُ بن يزيد، كما سيأتي في توضيح روايات البيت.

الفيض هو ما يَفيض من الماء أي يسيل وينحدر، يقال فاض الكيلُ أي سال وانحدر منه الماءُ بعد امتلائه. والمتنتان هما عضلتا الظهر اللتان تكتنفان الصُّلب أي العمود الفقري، كما قال عمرو بن كلثوم:

ومَتْنَيْ لَدْنَةٍ طالَتْ ولانَتْ   رَوادِفُها تَنُوءُ بما يَلِينا

والجُمان حَبّاتٌ مِن الفضة تُصنَع على هيئة حَبّات اللؤلؤ، ولا يُفسَّر في هذا السياق باللؤلؤ نفسه لعدم إفادته المرادَ من التشبيه. والجالي هو الذي يجلوها أي يكشفها ويعرضها للبيع؛ يُرَصِّع بها لوحًا من خشب ونحوه.

والرواية الأَوْلى هي رواية النحاس في لفظة (فَضْل) مكان (فَيْض) لأنّ الذي يبقى على المَتْنَيْن هو الفَضْل أي ما فَضَل من الماء وليس الفَيْض الذي يَفيض ويَنسكب.

وقد وقع الاختلاف في تفسير البيت، وأحدُ التفسيرين ضعيفٌ مردودٌ بكل اعتبار؛ فمنهم مَن فَسّر الاستحمامَ بالحَمِيم الذي هو العَرَق الذي يَتَحَدَّر منها، وهذا قد يَليق معه (لدى الحالِ) أي وسط الظهر وهي صيغة ذكرها عبد القادر

(١) حلية المحاضرة ٢ / ٤٣ - ٤٤.

البغدادي في الخزانة، ولا أعرف غيرَه ذَكَرَها! ومع هذا فالمعنى بها ضعيف جدًّا، وعلى الرواية المشهورة (لدى الجالي) لا يستقيم تفسيرُ الحميم بالعرق لأنه لا يَتأتَّى أن يَعلق العَرَقُ بصفحتي الظهر إلا في حالٍ خاصة جدًّا سيكون مِن أَشَدِّ التكلّف والسُّخف والفساد لنظام اللغة أن نَحمل الصورةَ عليها، وإنما يَعلق العَرَقُ بالجَبِين وغيره من الأعضاء المكشوفة، ولا وَجْهَ. فالأَوْلى تفسيرُ الاستحمام بالقول الثاني وهو **الاغتسال بالحميم** الذي هو الماء الساخن، ولأنه تتأتى به هيئةٌ يَظهَر بها الحَمِيمُ إذ اغتسلَت به ولم تَلبَس بعدُ ثِيابَها، وهو المعنى الذي أخذه عمر بن أبي ربيعة حين استفادَ البيتَ فقال:

يَجْرِي عليها كُلَّما اغتسلَتْ بِهِ فَضْلُ الحَمِيمِ يَجُولُ كالمَرجانِ

وهو المعنى الذي أخذه -كذلك! -الوليد بن يزيد فقال[١]:

كأنّ الحَمِيمَ على مَتْنها إذا اغترفتْه بأَطساسِها
جمانٌ يَجُولُ على فِضَّةٍ جَلَتْها حَدائدُ دَوّاسِها

وبهذا كله تطمئن إلى أن الاستحمام هو الاغتسال، وإلى أنّ لفظ (فضل) المأخوذ من رواية النحاس أولى من (فيض) لأنّ الفضلَ هو ما فَضَلَ من الماء عالِقًا بظهرها، ويكون كحَبّات الفِضَّة المعروضة!

* * *

هذا البيت فيه شاعرية بارعة؛ فقد خلق به امرؤ القيس صورةً أكبر من الأجزاء التي نَصَّ عليها؛ فإنّ الصورة التي يَذكرها في تعلق فضل الحميم بظهرها لن تتحقق في العين إلا إذا كانت هذه المحبوبة قد أَتَتْ بشَعَرِها كلِّه فألقَتْه أمامَها، فتنكشف صفحةُ ظهرها ويَبرُق ما عَلِقَ به من حَبّاتِ الماء كحَبّات الفضة!

(١) حلية المحاضرة للحاتمي ٢ / ٤٤.

والبيت من الأصل مبنيٌّ على إشارة رفيعة قوية جدًّا؛ فامرؤ القيس لا يريد مدحَ هيئة الماء، ولا أن يَعتَبِرَ حبّات الماء زينةً في ذاتها يَذكرها كما تُذكَر الزينة، وإنما هو **يَقصد إلى البيان عن شدة بياضِ ظهرها**، فظهرُها قد بَلَغَ مِن بياضه أن ينعكس البياضُ مِن حَبّاتِ الماء العالِقَةِ به فتصيرَ تلمعُ على ظهرِها كحبات الفضة المصنوعة على هيئة اللؤلؤ حين يَعرِضها صاحبُها مُرَصَّعًا بها لوحًا! الصورة والإشارة كلتاهما في الغاية من البراعة! وهذه البراعة من أسباب اطمئناني إلى أنّ هذا البيتَ لامرئ القيس، فضلًا عما ذكرتُه من أمر الأسلوب.

ثم يستمر في وصفها فيقول:

١٦-لَطِيفةِ طَيِّ الكَشحِ غيرِ مُفاضَةٍ إذا انفَتَلَتْ مُرتَجَّةٍ غيرِ مِتْفالِ

الخفض في (لطيفةِ) لأنه نعت للمِثل في قوله (فمثلِكِ) فكل ما بعدها نعوتٌ كما علمتَ، وهذا الإعراب يجعلك على يقظةٍ، ويجعلك تنتبه إلى أنّ جوابَ رُبَّ لم يأتِ بعدُ، وهذا من طول النَّفَس في المعاني عند القدماء، فالجملة النحوية عندهم تطول جدًّا ولا تنقطع عنها أذهانُهم، وهذا من سِماتِهِم.

واللَّطافة هي الرِّقة واللِّين مع النحافة، وفي معنى اللَّطافة لابد أن تُراعِي اللِّينَ وليس النحافة فقط. والكشح هو مِن مُنقَطَع الأضلاع إلى الوَرِكَين، أي هو الوَسَط وهو الخاصرة، ويريد من لطافة طيِّ الكشح أنَّ ثَنْيَةَ خَصْرِها نحيفة رقيقة فيها لِين، فليست منتفخةَ الجنبين والخاصرتين. والمُفاضة هي واسعة البطن مترهلة الجلد، ولذلك يقال دِرْعٌ مفاضة أي واسعة سابغة.

وقوله (إذا انفتلت مرتجة) المرتجة من الارتِجاج أي التحرك والاضطراب، نقول في الشيء يَرتَجُّ أي يتحرك حركةً متتالية مضطربة، وهو متعلّق (إذا انفتلت) فالتقدير: مرتجةٍ إذا انفتلت، أي انصرفت، فالانفتال هو

الانصراف، كما نقول (انفتل من الصلاة) أي أَتَمَّها وانصرف منها ، وقد وردَت رواية (انصرفت) فهي صحيحة محتمَلة، وإن كان الانفتالُ أجودَ لما فيه من الخِفَّة، **فالانفتال فيه سرعة لا تتحقق في الانصراف إلا بقيدٍ، ومع هذا لا يوحي الانصراف مع القيد بما يوحيه الانفتال كما يَشعر بذلك صاحبُ الذوق.** أما ما ذكره السكري من رواية (انحرفت) ورواية (التفتت) فأحسب ذلك غَلَطًا ، ولا يخفاك ما فيه عند أول تأمل.

وقوله (غير متفال) على زنة مِفعال، وهو من التَّفَل، وهو ترك الطِّيب، كما قال صلى اللّه عليه وسلم في الحديث الذي رواه أحمد وأبو داوود (لا تمنعوا إماءَ اللّه مساجد اللّه، وليخرجن تَفِلات) أي تاركاتٍ للطِّيب، فالمرأة المتفال على هذه الصيغة من المبالغة هي التي لا تكاد تَمَس طِيبًا، فيقول إنّ سلمى ليست هي بالتي تَعتاد تركَ التَّزيُّن والتعطر، يريد إثبات المبالغة في العكس، **لأنه حين يَنفي الصورةَ المبالَغَ فيها ويَجري حديثُه بها ويخصُّها، فكأنّه يريد بذلك إثباتَ ما يقابلها من الخاص وهو المبالغة في الخاص المُقابِل،** ومثله قوله تعالى (وأنّ اللّهَ ليس بظَلّامٍ للعبيد) على صيغة المبالغة في (ظَلّام) فلا يُفهَم من نفي المبالغة إثباتُ ما عداها أو جوازُه، وإنما هو إثباتٌ للعكس، وهو الغاية من العدالة.

وقد نسب السكريُّ إلى الأصمعي في هذا البيت رواية (مِجبال) مكان (مِتفال) وأحسب أنّ الأمر قد اختلط على السكري بما في البيت التالي، ومَن تأمَّل موضع (مجبال) و (متفال) في البيتين عَلِمَ أنّ الصواب هو في رواية الأصمعي من طريق الأعلم، وأنّ ما ذكره السكري هو مَحضُ اختلاطٍ بين الموضعين، واللّه أعلم.

* * *

تأملْ هذه الأوصاف المتتالية! إنّ امرأ القيس يَصنع سلمى صُنعًا لأنه لا يَصِف أوصافًا مُفردةً كما تظن للوهلة الأولى؛ فقد قَدَّم صفةَ الكشح أوّلًا، وبيَّن أنّ طيَّة خصرها رقيقة لطيفة..

ثم بيَّن أنها غير مفاضة لتكتمل دائرة النحافةِ..

ولا يَخفى بعدَها أنّ الجمالَ سيتحقق بأن تَجتمع لطافةُ الخصر مع امتلاء الأرداف والأفخاذ، ولذلك أَعْقَبَ بجعلها مرتجةً إذا انفتلَتْ؛ والارتجاجُ صفةُ الأرداف، فأعطى الخصرَ حقَّه من الصفة وأتم مَساحة النحافة بنفي التَرَهُّل عن البطن، ثم أَعْقَبَ بالأرداف وأعطاها حقَّها فجعلها ترتج!

ثُمَّ لمّا كان مِن المُشاهَد أنّ أكثرَ الأحوال التي تنتشر فيها رِيح المرأة هي حال الانصراف أو الانفتال قال (غيرِ متفالِ!)..

وهكذا نرى أنّ هذه الصفات والأحوال، التي ذكرها جدُّنا امرؤ القيس في سَلمى، **قد أَخَذَ بعضُها بزمام بعض، وتتشكل منها صورةٌ متصلة لا يَشكّ فيها مَن قدر على أن يُبقِيَ الصورةَ في ذهنه متصلةً ولم يُرهِقْه الخيالُ فيأخذَ كلَّ صورةٍ على حِدَةٍ يَفصل ذِهنُه بينها عند التصور، فمَن كان على هذا الضعف في الخيال لم يَصلح أن يكون من متذوِّقة الشعر!** وهذا هو (سِرُّ النَّظْم) الذي ما فتئَ عبد القاهر يتحدث عنه ويُسهِب فيه، وهو به مَسحور، ويراه سرَّ البيان! فالبيتُ هنا لا تكمن قيمته في (جَمْع) هذه النعوت على معادلة (١ + ١ + ١ + ١=٤) وإنما تكمن في (نظم) هذه النعوت وإنشاء علاقات بينها ليست مجرد الضم، **وبهذا تتضاعف القيمةُ في البيت وتكون أكثرَ من مجرد مجموع النعوت، وإنما هي الوَحدة الكاملة للصورة المركبة التي لا يدل جزؤها على جزء معناها.**

ومما ينبغي ألا يخفاك من حِنكة امرئ القيس في هذا الوصف أنه قَدَّم

المتعلِّق على المتعلَّق فقال (إذا انفتلت مرتجةٍ) وكان الأصل (مرتجةٍ إذا انفتلت) ولكنه لو جرى على الأصل في التركيب النحوي حصلتْ في ذهنك صورةُ الارتجاج دون حال الانفتال، فتتكلفُ إعادةَ التصور أو تتركَ صورة الانفتال منفكةً عن الارتجاج، فتكون فقط قد (عرفتَ) ما حصل، وهذا ليس مرادًا للشاعر، فهو يريد منك أن (تَشعُر) بما حصل من خلال رؤية الصورة كما وقعتْ، وهذا لن يتحقق بالتركيب الأصلي، وإنما يتحقق بأن يُقدِّم قولَه (إذا انفتلت) فترى الانفتال في خَيالِكَ، وتَبقى فيه صورةُ الانفتال لا تتلاشى لأن كلمة (إذا) التي وُضِعَت قبلَها تَضْمَن بقاءَ ذِهنك متعلِّقًا يَنتظر التَّمام، فيأتي بقوله (مرتجةٍ) فتراها تَنفَتِل أي تَنصرف في خِفَّةٍ وهي ترتج ارتجاجةً خفيفة! بارع هذا الشاعر، أليس كذلك؟!

ثم يَذكر كذلك مِن نُعُوتها:

١٧-إذا ما الضَّجِيعُ ابتَزَّها مِن ثِيابِها   تَمِيلُ عليه هَوْنَةً غيرَ مِجْبالِ

الضجيع فعيل بمعنى الفاعل وهو المُضاجِع أي الذي يكون معها في الفراش. وقوله (ابتزَّها) من الابتزاز وهو السلب، ومنه قول الناس (مَن عَزَّ بَزَّ) أي من غَلَبَ سَلَبَ، وإنما قال ابتزَّها من ثيابها أي انتزعها من ثيابِها لتكون في الكلام مبالَغةٌ لغرضٍ في نفسه لا يَخفى؛ ففي هذا الأسلوب تجريدٌ لها عن كل ثَوْب عليها.

وقوله (هَونة) أي لينة سهلة، وفي رواية (هُونة) بضم الهاء، ذكروا أنها بذات المعنى، والذي يَظهر بالتأمل في الفرق بين مدلول اللفظة بفتح الهاء ومدلولها بضمها أنّ المعنيين يتقاربان لولا أنّ الفتح أَمْيَلُ إلى صفة الجسد، فهي تميل عليه حالَ كونها رقيقةً تنزل بجسمها نزولًا لطيفًا فلا تَجْثِم عليه، أما ضمّ الهاء فهو أميل إلى صفة الطبع والخُلُق، فهي مِطواعٌ غيرُ مستعصية عليه،

وكأنه يقول إنّ أمرها هَيِّن معي لِمَحَبَّتها إياي، وعلى هذا المعنى بالضمّ قولُ عنترة في معلقته:

دارٌ لآنسةٍ غَضيضٍ طَرْفُها طَوْعِ العِناقِ لَذيذَةِ المُتَبَسَّمِ

ورواية الفتح لعلها الأَوْلى لأنّ طواعيتها مفهومة من قوله (تميل عليه) وليتأتّى التآلفُ مع قوله (غير مجبال) إذ هي صفة لرقة جسدها وعدم ثقلها عليه فهي لا تَرتمي جاثمة عليه، فرواية الفتح أَلْيَق بنفس المعنى وأكثر انسجامًا مع نظم المعاني.

والمِجبال هي الغليظة الجافية تَرتمي عليه فتجثم كالجبل، والكلام هنا يتعلق بأفعالها أكثر مما يتعلق بوزن جسدها وضخامته، فلا يصح أن يُفرَد التفسير بأنها ليست غليظةَ الجسم كالجبل، فإنه لا حاجة لذِكر الجبل حينئذ، ثم هو معنًى بارد مكرر، وإنما أراد مِن ذِكر الجبل أن تجثم عليه بسوء فِعلِها.

وأما رواية (غير معطال) فهي لا تستقيم في هذا الموضع، وظني أنها من الخلط الذي وقع على بعض الرواة، فهي مِن تَداخُل القوافي كما لن يخفى على مَن تأمَّل.

* * *

في هذا البيت تجاوَزَ امرؤ القيس الصفةَ الجسدية الثابتة إلى الصفة الطبعية والأنوثة وما يصدر عنها من لطافةٍ حسيَّة حاصلة في فعالِها، فذَكَر من حالِ سَلمى ما هو ظاهرٌ في شِعرِه إذ هو كثيرُ الحفاوة بالتعبير عن الطبع الرقيق للأنثى، في رقتها، وخِفَّتِها، ودلالها التلقائيّ الذي لا تتكلفه، فالأنوثة التي يحتفي بها امرؤ القيس ويتحدث عنها في شعره ليست هي هذا (التَّغَنُّج) و(التَّكَسُّر) الذي تصنعه بعضُ النساء تتكلفه تكلُّفًا لِتُثِير به الغَرائز، هذه ليست أنوثة، هذه لها أسماء أخرى أخفُّها إساءةً أن نسميها على لغتنا الدارجة

(مَياصة) فالمَياصة ليست هي الأنوثة، وإنما الأنوثة هي تلك الخليقة المركوزة في طبع الأنثى فلا تتكلّفها، هي رقيقة بطبعها وليس أنها تترقق لِتُثِير الرجل، وصوتُها صوتُ أنثى برِقّته وانخفاضه، هكذا خِلقةً وليس أنها (تَخْنَفَ!) لتستخرج مِن الرجل حاجةً أو تلبي له حاجة، ثم إذا خَلَتْ (جَعَرَتْ!) وهي هَونةٌ غيرُ مجبالٍ بطبيعتها، وليس أنها تُلَمْلِمُ جسدهَا وتتلوى تَصَنُّعًا، وفي شعر امرئ القيس بيتٌ لعله أكثر بيتٍ عند امرئ القيس-وربما في الشعر كله-يَكشف عن غَلَبَةِ هذه الطبيعة على الأنثى التي هي أنثى بحقٍّ، وهو قولُه:

نزيفٌ إذا قامتْ لوَجهٍ تمايلتْ   تُراشِي الفؤادَ الرَّخْصَ أَلّا تَخَتَّرا

يقول إنها تَسير كسَكرانةٍ يَغلبها لِينُها وتكسُّرُها حتى أنها تُراشِي فؤادَها أي تُفاوِضه وتعطيه الرِّشوة على ألا يتختَّر أي لا يتكسَّر ويتكاسل في مِشيته!

ولأجل إبراز هذه الرقة والأنوثة فيها استعمل قولَه (ابتزها من ثيابها) لأنّ المرأة عند الخلوة تكون أكثر انكشافًا وأبعدَ عن الحياء، فحتى لو كان هناك حياءٌ فهو بقَدْرِه، إذ تلك خلوةٌ بالحبيب، وحالُها مع حبيبِها لن تكون كحالها مع غيره، فالحياء على كلِّ حالٍ يَقِلُّ في الخلوة، وحسبكم امرأةُ العزيز مع يوسف عليه السلام، فأراد امرؤ القيس هنا أن يُبَيِّنَ رقتها وأنوثتها وشيئًا خفيفًا مِن تَمَنُّعها الطبعي، فصوَّرها في صورة المتجردة حين قال (ابتزها من ثيابها) ليُوصِلَ المشهدَ إلى أخص اللحظات وأكثرها قُربًا بين اثنين مُتَحابَّين، ومع هذا فإنها، وهي إليه مشتاقة، لم تَمِل عليه متلهِّفة مِجبالًا وإنما (تميل عليه هَونةً غيرَ مجبال!) فلم يكن اعتباطًا أن يستغرق الشاعرُ شطرَ بيتٍ بتمامه في تحديد الظَّرف الذي مالَتْ فيه عليه هونةً غيرَ مِجبال، هذا شاعر يُدرك ما يقول! ثم تلاحظ قبل ذلك أن الضجيع هو الذي ابتزَّها من ثيابها وليست هي التي خلعَت ثيابها، قلتُ لك هذا شاعر يُدرك ما يقول!

وقد أخذ عمر بن أبي ربيعة هذه الصورة وجمع بينها وبين بيت سابقٍ هو قوله (كحقف النقا . .) فقال:

تَـمِـيـلُ عـلـيَّ إذا سُـقْـتُـهـا كـمـا انـهـالَ مُـرتَـكِـمٌ أعفَرُ!

وعمر قد هَضَمَ شعرَ امرئ القيس شديدًا، يعرف هذا مَن كان يَحفظ ديوانَ امرئ القيس ويَعيش معه في كل يومِه! ثم يقرأ شعرَ عمر ويتدبره، فعمر كان يحيط بكل شعر امرئ القيس، بل وشعرِ غيره من الجاهليين كالأعشى، وهذا ما أَكَّدَ لي أنّ عمر كان يُعنَى بتلقي الشعر وتحصيله وليس بقوله فقط كما قد يُتَوَهَّم.

والآن يأتي جوابُ رُبَّ بعدَ كل هذا المكوث في نعوت مخفوضها! وقد علمتَ أن لها جوابًا مِن فعلٍ، وأنّ هذا الفعل ماضٍ، ولكن هذا الفِعلُ كثيرًا ما يتم حذفُه، فهو مقدَّرٌ في النفس من دلالة السياق، كتقديرك بعد النعوت قولَكَ في نفسكَ (شهدتُ) أو (علمتُ) أو (عاينتُ) والأكثر في العربية حذفُه حتى قيل إنه لا يكاد يُذكَر، ولكن الذي يَظهر لي في هذا السياق هو أنه مذكور، وهو قوله (تنوَّرتُها) لأنّ هذا القِسمَ كلَّه يقوم على ذِكر فعاله مع فتاةٍ تمتاز عن غيرها بالصفات التي ذَكرها، وهو يَذكر فعالَه لأنه يُثبتُ به إحسانَه اللَّهوَ، **والفعالُ الذي يَثبت به اللَّهوُ إنما يَبدأ على التحديد من لحظة المغامرة بالتسلل إليها، وكل ما سبقه هو بيان حال التي قد حصل اللَّهوُ معها، تأمل ذلك.**

يقول لها: فهذه التي هي مِثلك يا بسباسة، التي هي بيضاء العوارض، الطَّفلة، اللَّعوب التي تُنَسِّيني إذا قمتُ سربالي، التي هي كحِقف النَّقا الذي يَلعب الوليدان فوقه بما اطمأنّا به من لين المسّ والتَّسهال التي تعلق قطرات الماء علىٰ ظهرها فتبدو كالجمان مِن شدة بياضها ونقائها، التي هي لطيفة طي الكشح، غير المُفاضة، التي تنفتل فترتج، ويَنتشر ريحُها، التي إذا ابتزَّها الضجيعُ من ثيابها مالت عليه هونةً غير مجبالِ، هذه ما كان شأني معها؟ تنوَّرتُها من أَذرِعات . .

يبدأ امرؤ القيس في قَصِّ أَشهَرِ قصةِ تسللٍ إلى محبوبة في تاريخ الشعر العربي كلِّه، والتي اتخذها الشعراءُ مِن بعده أصلًا يَبنون عليه، وأَسَّس عليها عمرُ بن أبي ربيعة قصتَه الطويلةَ في رائيته المشهورة (أمن آل نُعمٍ) فنَسَجَ على مِنوالها، وتَتَبَّعَها في نهجِها وفي كثير من تفصيلها.

يبدأ امرؤ القيس قصتَه بجواب رُبَّ الذي لأجله وإثارةً للنفوس نحوَه أطال في نعوتِ مخفوضِ ربُّ كلَّ هذه الإطالة، فقال:

١٨-تَنَوَّرْتُها مِنِ أَذْرِعاتٍ وأَهلُها   بيَثْرِبَ أَدْنَى دارِها نَظَرٌ عالِي

قوله (تنورتها) أي نظرتُ إلى نارها، أي نار قومِها حيث يَحُلُّون فيُوقِدُون، يقول إنه يتتبع مكانَها ليَصل إليها، كما قال الحارث بن حلزة في معلقته:

فتَنَوَّرْتُ نارَها مِن بَعِيدٍ   بخَزازٍ هَيْهاتَ مِنكَ الصِّلاءُ

وأَذرِعات قرية بالشام هي مدينة (دَرعا) التي نعرفها الآن في سوريا، وهذا البيتُ ربما كان دليلًا على أنّ امرأ القيس كان يجوب طولَ البلادِ وعرضَها. ويثرب هو الاسم القديم للمدينة النبوية. وقوله (أدنى دارها نظرٌ عالٍ) أي أنّ أقرب ديارِ قومِها بعيدٌ جدًّا حتى أنه يعلو فيها ببصره فلا يدركها.

والذي يظهر من كلام أبي جعفر النحاس أنّ البيت فيه تفسيرٌ للأصمعي، وتفسيرٌ لابن الأعرابي، فتفسير الأصمعي أنه مِن فَرْط الشوق صار كأنه ينظر إلى نارها حقيقةً، وإنما الرؤية قلبية، فهو من باب الاستعارة، لأنه استعار الرؤية العينية للصورة القلبية. أما ابن الأعرابي فيقول إنه كان ينظر بالفعل ناحيةَ ديارها فأنزل النظرَ ناحيتَها منزلة النظر إليها يُباشرها ببصره، فهو من باب المجاز المرسل الذي علاقته الجزئية، واللّه أعلم. فالأصمعي يريد نظرَ القلب بالاستعارة، وابن الأعرابي يريد نظرَ العين بالمجاز الجزئي إلى ناحيةِ النار والديارِ لا إلى ذات النار والديار.

وقوله (أدنى دارها نظرٌ عالٍ) كأنه يُعَلِّل به عدمَ تمكنه من رؤيتها رؤيةً حقيقية.

وقد أبعد ابنُ رشيق شديدًا حين جعلَ قصدَ امرئ القيس أن يصف عِظَمَ النار، فذَكَرَ البيتَ في باب المبالغة فقال[١] (وبين المكانين بُعدُ أيام، وإنما يَرجع القُفّالُ من الغزو والغارات وجهَ الصباح؛ فإذا رأوها من مسافة أيامٍ وجه الصباح وقد خمد سناها، وكَلَّ مَوْقِدُها فكيف كانت أول الليل؟!) اهـ

وسبب هذا الغلط هو أنه نظر إلى البيت دون تمثل القصيدة، فرأى أنّ امرأ القيس يصف النار! وما يفيدنا عِظَمُ النار في هذا السياق؟! وما يفيدنا أن يتسلل إلى سَلمى وجهَ الصباح؟! إنّ تَمَثُّلَ القصيدة قد أوقفنا على المراد من تلك الإشارات، **ومن أشد الخطر على الشعر، بل هو أشد الخطر، أن تُفَسَّرَ صُوَرُه وأجزاؤه بعيدًا عن الخطوط المشتركة التي تربط القصيدةَ كلَّها وتقود إلى الغرض منها.**

وهو مثلُ ما وقع فيه ابن رشيقٍ نفسُه حين فسَّر بيتَ طرفة بن العبد في الضادية إذ يقول:

أبا مُنذِرٍ أَفنَيْتَ فاستَبْقِ بعضَنا حَنانَيْكَ بعضُ الشَّرِّ أهوَنُ مِن بَعْضِ

ففسر البيتَ بأنّ فيه ضَراعة للنعمان!! وهو كلامُ مَن لم يتمثَّل القصيدةَ أصلًا ولو مرة واحدة! والحقُّ هو أنّ طرفة كان يَهزأ من النعمان بن المنذر كما يمكنك أن تُدرك ذلك من تمثلك القصيدة الضادية مرةً واحدةً، وهي في ديوان طرفة وقد رواها ابنُ السِّكِّيت.

في هذا البيت يُبيِّن امرؤ القيس لبسباسة قدرتَه على الفوز بما يريد؛ ولا أقول إنه يُبيِّن حِرصَه على المتعة في الأيام الصالحات كما هي حاله في «قفا

---

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده ٦٦٢ ت النبوي شعلان.

نبك» وإنما أقول إنه في مَعرِض الرد على بسباسة، فهذا ما لا يَصح أن نَغفل عنه مهما طال الكلام، وهذا ما يَظهر أثرُه في كل معنًى وصورة في هذا الكلام الطويل. والبيتُ مجازيٌّ يريد من هذا البُعد في تَنَوُّر نارِ سلمى أن يقول إنني أفوز بما أريد يا بسباسة، يا مَن قلتِ لي (إنك لا يحسن اللَّهوَ أمثالُك!) وهنا يصح كلامُ الدكتور محمد أبي موسى في أنّ امرأ القيس يُظهر اقتدارَه وقدرتَه على تحصيل ما يريد، لكنّه قاله في تعليقته على «قفا نبك» وجعله قصدًا لامرئ القيس فيها على طولِها، وهو غير صحيح في «قفا نبك» وإنما يصح في «ألا عِم صباحًا» ذلك ما يَقضِي به غرضُ القصيدة الموقوف عليه بتَمَثُّلِها تامّة.

ويَمضي يَسرد ما كان فيقول:

١٩-نَظَرتُ إليها والنجومُ كأنَّها مَصابِيحُ رُهْبانٍ تُشَبُّ لِقُفّالِ

قوله (نظرتُ إليها) النظر هنا هذه المرة يترجَّح أن يكون نظرًا حقيقيًّا، لأنه سيُتبعه بذِكر السُّمُوّ إليها بعد نوم أهلها. والضمير في (إليها) يعود على النار المفهومة من السياق منذ قال (تنورتُها) أي نظرتُ إلى نارها. والواو في (والنجوم كأنها) هي واو الحال، أي نظرتُ إليها حال كون النجوم كأنها مصابيح رهبان. وقوله (تُشَبُّ) أي تُوقَد، والتي توقد هي النار العائد عليها الضمير في قوله نظرت إليها، أو هي مصابيحُ الرهبان، على التفسيرين الآتي بيانُهما. والقُفّال جمع قافل كالعُبّاد جمع عابد، والقافل هو الراجع من سفر.

هذا البيت قد فُسِّرَ بتفسيرين، الأول هو أنه قد نظر إلى النار حالَ كون النجوم كأنها مصابيح رهبان قد شُبَّت للقُفال، أي أنّ مصابيح الرهبان هي التي شُبَّت للقُفّالِ فشُبِّهَت بها النجومُ على هذه الهيئة. يقول عبد القادر البغدادي في تعليقه على البيت[1] (وقال «تُشب لقفال» لأنّ أحياء العرب بالبادية إذا قَفلَتْ

(١) خزانة الأدب ١ / ٦٩.

إلى مواضعها التي تأوي إليها من مَصِيف إلى مشتًى إلى مربع أُوقِدَتْ لها نيرانٌ على قَدر كثرةِ منازلها وقِلَّتِها، لِيَهتدوا بها، فشبَّه النجومَ ومواقعَها في السماء بتَفَرُّق تلكَ النيران واجتماعها من مكانٍ بعدَ مكان، على حَسَبِ منازل القفال بالنيران المُوقَدة لهم.) اهـ

والتفسير الثاني على جَعْل جملة (تُشَبُّ لقُفّالٍ) تتمةً للكلام على النار، فالنار هي التي تُشَبُّ لقُفّالٍ، أما النجوم فكأنها مصابيح رهبان فقط وليس أنها تُشَبُّ لقفال. وإنما قَدَّمتُ التفسيرَ الأول في الكلام لأنه الأسهل الذي يُبادِرُ إلى ذهن القارئ، وإلا فالذي يَظهر ويستقيم هو التفسير الثاني، وهو الذي ذكره أكثرُ الشُّرّاح ومَن تكلموا على البيت، ولم يَذكر الشنتمريُّ غيرَه، وتقديرُ الكلام عليه: نظرتُ إليها، أي النار، وهي تُشَبُّ لقُفّالٍ، والنجوم كأنها مصابيح رهبان. وسببُ ترجيح هذا التفسير أولًا هو أننا لا نعلم مصابيحَ الرهبان تُشَبُّ لقُفّالٍ وإنما نعلمها تُوقَد لعبادة الراهب كما قال في المعلقة:

تُضِيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنَّها مَنارَةُ مُمْسَى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

وثانيًا إنّ للشاعر غرضًا في أن تُوقَد النارُ للقفال في ديار سَلمَى، فهو يذكر أنهم ساهرون، وأنّ المقيمين منهم يُوقِدون النارَ للقافلين، فهناك يَقَظَةٌ وحركةٌ، والناسُ مُنْتَبِهون، وهو مع كل هذا يُخطِّط لأجل أن يَتسلل إلى سَلمَى، فهو في هذا السياق يريد أن يُظهر لبسباسة أنه يُحسِن اللَّهوَ والمغامرةَ وأنه يَتحدَّى ويَقتدر، ويَدُلُّكَ على هذا أنّ عمر بن أبي ربيعة -المعروفَ بأخذ الصُّوَر والمعاني من امرئ القيس وقد بَنَى رائيتَه الشهيرة على ألا عِم صباحًا- قد اعتمد نفسَ المعنى ونفسَ الغرض في رائيته إذ يقول:

وبِتُّ أُناجِي النَّفس: أَيْنَ خِبَاؤها؟ وكيف لِما آتِي من الأمرِ مَصْدَرُ؟
فدَلَّ عليها القلبَ رَيّا عَرَفتُها لها وهَوَى النَّفسِ الذي كاد يَظْهَرُ

فلمّا فَقَدْتُ الصوتَ منهمْ وأُطفِئَتْ مَصابِيحُ (شُبَّتْ) بِالعِشاءِ و(أَنؤُرُ)
وغابَ قُمَيرٌ كنتُ أَهوَى غُيُوبَهُ ورَوَّحَ رُعيَانٌ ونَوَّمَ سُمَّرُ
ونَفَّضتُ عَنِّي النومَ أَقبَلتُ مِشيَةَ الْ حُبابِ وشخصي خشيةَ الحيِّ أَزوَرُ

فإذا كنتَ قد درستَ شعرَ عمر بن أبي ربيعة فإنك تُدرك أنّ عمر قد استوحى (ألا عم صباحًا) في (أمن آل نُعمٍ) وأنّ شِعرَ عمر في رائيته يكاد أن يكونَ شارحًا لبعض أجزاء هذه اللامية لامرئ القيس، فقد استوحى عمرُ من امرئ القيس ما أراده في هذا البيت وهو أنّ أهلَ سَلمَى قد أَوقدوا النيران، فالقومُ مُنْتَبِهون، والقُفّال يَتوافدون، ولكنّ عمر ذكر مُكُوثَه إلى أن أُطفِئَت المصابيحُ التي (شُبَّت) وأُطفِئَت (أَنؤرٌ) قد أُشعِلَتْ، أما امرؤ القيس فقد ذكر أنه اخترق كلَّ هذا، أي أنه لم ينتظر؛ لقد اخترقتُ كل هذا يا مَن تظنين أنني كَبِرتُ وأنني لا أُحسِن اللَّهوَ! ويؤكِّد لك هذا المعنى ما سيأتي من قولها حين يَدخل عليها (سباك اللَّه إنك فاضحي!! ألستَ ترى السُّمّارَ والناسَ أحوالي؟!!) فكان في ضمن جوابه (حلفتُ لها باللَّه حلفةَ فاجرٍ! لَناموا فما إن من حديثٍ ولا صالي!) فهو قد جاءها في وقتٍ خطورة، واقتحم في يقظة قومِها، ويَكذب عليها بقوله إنه ما مِن قومٍ جلوس ولا قومٍ يَصطلون، فهو لم يَنتظر كما انتظرُ عمر، لأنه يريد أن يُثبتَ قُدرتَه على المُخاطرة، أما عمر فلا يريد أكثرَ مِن حكاية لَهْوِه، وبهذا يَظهر أثرُ الغرض من القصيدة في تفصيل أجزائها وإن تشابهتْ هذه الأجزاء.

وهنا -كذلك- يَصِحُّ ما يَذهب إليه الدكتور محمد أبو موسى من أنّ امرأ القيس يَذكر هذه الأمور إظهارًا لاقتداره وأنه يبلغ ما يريد، يصحُّ هذا التفسير في هذه القصيدة «ألا عم صباحًا!» ولكنه لا يصح في القصيدة «قفا نبك» فهي ذاتُ غَرَضٍ مُختلف.

فالمقصود هو أن امرأ القيس يَذكر أنه بات يُراقِب نارَ أهلها، وهو نفس المعنى الذي ذكره عمر بن أبي ربيعة فكان شعرُه كالشرح لشعر امرئ القيس؛ فامرؤ القيس يريد أن يُثبت لبسباسة أنه يُصِرُّ على أن يفوز بمراده، وأنه يُحسن اللَّهو، فنارُهم تُشَبُّ للقُفّال، والناس مُنْتَبِهون، والنجوم كأنها مصابيح رهبان مضيئة واضحة، فكأنه يقصد شدةَ الظلمة وقد أَوْقَدوا فيها النيران، ومع هذا فقد أصررتُ على نيل مُرادي من الوصول إلى سلمى.

أما على التفسير الأول فلا يزيد المعنى عن أنه جاء في وقتٍ متأخرٍ وقد صارت النجوم كمصابيح الرهبان التي تُشَبُّ للقُفّال، وهو صحيحٌ في السياق بدرجةٍ-على صحة التسليم بأنّ مصابيح الرهبان تُشَبُّ للقُفّال-ولكنّ التفسير الثاني أشدُّ أداءً للغرض الذي تقوم عليه القصيدة، وأَوثق في دلالة تداول الشعراء للمعنى.

* * *

يقول امرؤ القيس: لقد نظرتُ إلى نارها وهي تُشَبُّ للقُفّال في حال كون النجوم كأنها مصابيح رهبان من شدة إضاءتها، فاجتمعَت النيرانُ الكثيرة المشبوبة للقُفال مع شدة إنارة النجوم في وقتٍ مظلم من الليل، ومع هذا جئتُ إليها ولم يمنعني ذلك عنها.

ومِن صنعةِ البيتِ هذا الاعتراضُ بالظَّرف حين جَعل قولَه (والنجوم كأنها مصابيح) مُعترِضًا بين قوله (نظرتُ إليها) وقوله (تُشَبُّ لقُفالٍ) **وهذا الاعتراض لا يكون إلا لعلاقة، لأنه انحرافٌ عن التركيب الأصلي** الذي هو (نظرتُ إليها تُشَبُّ لقُفالٍ والنجوم كأنها مصابيح) فهذا الانحراف التركيبي الذي أتى به امرؤ القيس دليلٌ على ما قلتُه من العلاقة بين شدة الظلمة المدلول عليها بتشبيه النجوم بالمصابيح وبين إيقادهم النيران للقُفّال، فهم قد أَوقَدوا النيرانَ في

وقتِ شدةِ ظلمةٍ إذ يَحترز القومُ في هذا الوقت وتشتد حراسة المنازل ومع هذا فالنيران مشعلة للقُفّال، فوسط كل هذا بَلَغتُ أنا مُرادي يا بسباسة!

وهذا يَجعل من البعيد جدًّا قولَ ابن رشيق[1] (وشبه النجومَ بمصابيح الرهبان؛ لأنها في السَّحَر يَضعُف نورُها كما يَضعف نورُ المصابيح الموقدة ليلَها أجمع، لا سيما مصابيح الرهبان؛ لأنهم يَكِلُّون مِن سهرِ الليل فربما نعسوا ذلك الوقت، وهذا مما أورده شيخنا أبو عبد اللّه.) اهـ

لأنه لا يظهر معنًى مِن مجيئه في وقت السَحَر وقد ضعف نورُ النجوم، ثم لا أجد معنًى للنار تُشب للقُفال والنجوم قد ضعف نورُها لتذهب ويحل محلها ضوء النهار.

ويُكمل امرؤ القيس، الشاعرُ القديمُ العجيبُ، تلك القصةَ المُشَوِّقة التي تُشب (لِقُرّاءِ!):

٢٠-سَمَوْتُ إليها بعدما نامَ أَهلُها سُمُوَّ حَبابِ الماءِ حالًا على حالِ

السموّ هو الارتفاع، فقوله (سموتُ إليها) يريد به أنه ارتقى إليها شيئًا فشيئًا. وحَباب الماء هو مَوْجاتُه التي تتوالى عند حدوث حركةٍ فيه كإلقاء حجر، فتَعلو الواحدةُ على الأخرى في نعومة وسكون، ويُعبِّر عنها القدماء والشُّرّاح بطرائق الماء التي تكون كالوَشْيِ في الثوب، يَقصدون تداخلاتِ هذه الموجات وما تُحدثه من شكلٍ زُخرفيّ أو هندسيّ.

وقوله (حالًا على حالٍ) أي شيئًا فشيئًا، يريد أنّ كلَّ صَعدة يَصعَدها إلى سلمى هي حال مستقلة، فقوله (حالًا على حالٍ) يتعلق بقوله (سموتُ إليها) لا

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده ٦٦٢ ت النبوي شعلان.

بقوله (سمو حباب الماء) والتقدير الأصلي: سموتُ إليها حالًا على حالٍ بعدما نام أهلُها سموَّ حباب المال. و(على) هنا بمعنى بعدَ.

***

أول ما يستوقفك في البيت هو قولُه (سموتُ إليها) وما فيه من ارتقاءٍ ناعم يَحصل بالتدريج، فقوله (سموت) **لن يكون أبدًا كقوله (صَعِدتُ) فضلًا عن أنّ السموَّ مُصطَبغٌ بشيء آخر فيه الرِّفعة وبيانُ أنّ بيتَ سَلمَى بيتٌ سامٍ وليس أنه فقط على مُرتَفَع، بل هو بيتٌ لائقٌ بمكانتها ومكانة زوجها في قومِها، فمن يَصعد إليها هو يسمو إليها، وهذا مقصودٌ من امرئ القيس، لأنه سيُذِلُّ أنفَ هذا الزوج بعدُ! فغَرَضُ امرئ القيس من هذه القصيدة غرضٌ خبيث!**

وإن أردتَ أن تتأكد من هذا ومما توصلنا إليه في تمثل القصيدة وأنه يُعاند فيها ويَتحدَّى لا أنه يبكي فتأمَّل قولَه (بعدما نام أهلُها) فهذا قولٌ خبيثٌ مقصودٌ وليس اعتباطيًّا، وليس أنه يقوله لمجرد أن يَذكر لهوًا.. **هذا الشاعر دقيق جدًّا فيما يستعمله من الكلام، وهو يَعلم جيِّدًا ما يقول، وفي الشعر لا تُحكَى الحكاية للإخبار وحصول المعرفة، وإنما الشعر هو حكايةُ الوَقْع لا الواقِع،** وكما قال الرافعيّ: الشعر في أسرار الأشياء لا في الأشياء ذاتها، يقول (سموت إليها بعدما نام أهلُها) يريد أن يقول لنا: إنني انتظرتُ حتى نام مَن كان في دار سَلمَى. فيتعمَّد أن يَذكر أهلَها في هذا المقام، وأنه أَغفَلَهم، وهذا يَنسجم جدًّا مع ما عرفتَه من القصد الذي قامت عليه القصيدة.

وكذلك تشبيهه سموَّه بسمو حباب الماء، ثم قوله (حالًا على حالٍ) وقد استَخدم الحرفَ (على) مكان (بعد) لِما فيه من مناسبةِ توالي الصورة في المشبه به وهي صورة الموجات-قلتُ إنه شاعر يدري ما يقول! - ففي جَعْلِهِ الصعودَ إليه على أحوالٍ تصويرٌ لمغامرةٍ فيها مراحلُ وفيها إصرارُ المُغامِر على نَيْل مُراده، كل هذا ليقول لبسباسة (أنا لا يُحسن اللَّهوَ أمثالي أيتها المغفلة؟!).

هذا البيت المُبدَع هو من روائع الشعر العربي، فقد ذَكَره العسكريُّ في ديوان المعاني وقال[١] (**أجود ما قيل في إخفاء الجَرْس عند زيارة المعشوق قولُ امرئ القيس. . وذَكَره**) اهـ ولكنّ العسكريَّ قد أفسد بما نقله بعدُ عن وضّاح اليمن وكان اللائق التنزه عنه!

وقد أُعجِبَ بهذا البيت ابنُ شُهَيْد الأندلسي وعَدَّه في المعاني العُقم، أي التي لا يمكن أن تُستَوْلَدَ منها المعاني دون افتضاح الآخذ، فهو معنى عقيم لا يَلِد لشدة تَمَيُّزه وانفراده، ولذلك اعتَبر ابنُ شُهَيْد أنّ عمر بن أبي ربيعة قد أساء حين حاول أن يأتي بمثله في رائيته، يقول ابنُ شُهَيد[٢] (. . هو من العُقْم، ألا ترى عمر بن أبي ربيعة، وهو من أطبع الناس، حين رام الدنوَّ منه والإلمامَ به كيف افتضح في قوله:

ونَفَّضتُ عَنِّي النومَ أَقبَلتُ مِشيَةَ الْـ حُبابِ ورُكنِي خِيفةَ القومِ أَزوَرُ

إنه أساء قسمَةَ البيت، وأراد أن يُلطِف التوصُّلَ فجاء مُقبِلًا برُكنٍ كرُكنه أَزوَر!) اهـ

أقول: ولكنّ هذا ليس هو الموضع الوحيد الذي أخذ عمرُ فيه هذ البيت، فقد أخذه كذلك في رائية أخرى هي الثانية في ديوانه:

وجِئتُ انسِيابَ الأَيْم في الغَيْلِ أَتَّقِي الـ عُيُونَ وأُخفِي الوَطْءَ للمُتَقَفِّرِ

والأَيْم هو الحَيَّة، والغَيْل هو الماء الجاري على وجه الأرض.

وقد خَشِيتُ لوقتٍ أن يكون بيتُه هذا أمارةً على أنّ ضبطَ اللفظة في شعر

(١) ١ / ٤٤٣ - ٤٤٤.

(٢) التوابع والزوابع ١٣٥ وجعلتُ الكلامَ على لسانه لأنه يدوِّن آراءه النقدية وإن أجرى بعض الحوار على ألسنة بعض الجن.

امرئ القيس هكذا (حُباب)وأن امرأ القيس يريد حَيَّةَ الماء لا طرائق الماء، ولكنْ أَبعَدَ هذا الظنّ أنّ حَيَّةَ الماء لا تَسمو وإنما تَسبح، وإنما أراد عمر أن يُثَمِّرَ الصورةَ واللفظةَ جميعًا، واللّه أعلم.

وقال في رائيةٍ كذلك وهو أصرح في أَخذ بيت امرئ القيس:

فجئتُ أمشي ولم يُغفِ الأولى سَمَرُوا وصاحبي هُندُواني به أثرُ

فهذه الأبيات لعمر قد أخذهما من هذا البيت لامرئ القيس.

كذلك فإنّ قولَ امرئ القيس (بعدما نام أهلها) وما فيه من اختصارِ مدةِ الانتظار قد استوحاه عمر في قوله:

فبِتُّ رَقِيبًا للرِّفاقِ على شفًا أُحاذِرُ منهم مَن يَطوفُ وأَنظُرُ
إليهم متى يَستَمكِنُ النَّومُ مِنهُمُ ولي مجلسٌ لولا اللُّبانَةُ أَوعَرُ

فقد استوحى بعضَ مكونات القصيدة وليس روح القصيدة، فلن يَخفى عليك الفرقُ العظيم بين القصيدتين، وإنما استعان عمر بأجزائها.

ويُكمل امرؤ القيس قصةَ المغامرة وما كان بينه وبين سلمى من حديث يُثبت به قدرتَه على اللَّهو وهي تتجلَّى في حديثه الذي حصل معها فيقول:

٢١-فقالت سَباكَ اللَّهُ إنَّكَ فاضِحِي ألستَ تَرَى السُّمّارَ والناسَ أَحْوالِي

سباكَ اللّه أي أَبعدَكَ اللّه وطردكَ إلى غُربة-ويبدو أنه قد استُجِيبَ دعاؤها فقد مات بأرض الروم! -يُقال سباهُ اللّه يَسْبِيه سَبْيًا، هو دعاءٌ عليه كلَعَنَه اللّه وغرَّبه وأبعده، وقيل هو دعاءٌ عليه بأن يُسْبَى، وقيل معناه أَذهَبَ اللَّهُ عقلَك، كما قال عنترة في معلقته:

إذ تَستَبِيكَ بأَصْلَتِيٍّ ناعِمٍ عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَذِيذِ المَطْعَمِ

وكما قال أوس بن حجر في الحائيَّة المشهورة:

إذ تَسْتَبِيكَ بمَصْقُولٍ عَوارِضُهُ   حَمْشِ اللِّثاثِ عِذابٍ غيرِ مِمْلاحِ

والسُّمّار أي السامرون الساهرون. وقولها (أحوالي) أي حولي في كل مكان، فالأحوال هنا جمع حول، أرادتْ تكثيرَ إحاطة الناس بها من سامِرين وذاهِبين وآيِبين، وهذا لا يَتعارض مع قوله في البيت السابق (بعدما نام أهلها) لأنّ المقصودين هناك هم أهلُها في بيتها، وأما المقصودون هنا فهم الناس في عموم الديار، وهذا يدلُّك على صحة ما ذكرتُه من قصده قصدًا إلى ذِكر أهلها وأنهم قد ناموا، فيُفارق بينهم وبين غيرهم، فأهلُها قد ناموا، وأما الناس فساهرون، وبذلك تَبقَى المُخاطَرَة ويَبقى (الجنون!).

* * *

استوقفني هنا أمرٌ.. لماذا يَحكي امرؤ القيس كلامَها وهي تقول (سباك اللّه إنك فاضحي!) أليس هذا شِعرَه وانفعالَه؟ فلماذا يَحكي انفعالَ سلمى في لحظةِ دخوله إليها؟ أنت تقول بيتَ شعرٍ، فلماذا تحكيه على لسانِ غيرك وانفعاله؟! لابد، إذًا، أن يكون قولُها مُرادًا له على الحقيقة، ولكن بطريق الإشارة، ولابد أن يكون لانفعالِها أثرٌ في انفعاله، وأنّ هذا الانفعال منها هو انفعالُه على الحقيقة، نعم، **إنه يقول لبسباسة (أنا لا أحسن اللَّهوَ يا بسباسة؟! انظري ماذا قالت لِي سلمى حين سموتُ إليها بعدما نام أهلُها ومِن حولها السُّمّار والناس، إنّ أفعالي جنونية يا بسباسة، فانظري ماذا فعلتُ لأَحصُلَ على اللَّهو الذي تقولين إنني لا أحسنه!)** وهذا هو المعنى الذي سأُفسر به قولَه فيما سيأتي (صرفتُ الهوى عنهنّ من خشية الردى) فمَن يَعرفهن يَضل ويأتي بأفعال تُفضي إلى هلاكِه.

وهكذا ترى ما وقفتَ عليه من تمثل القصيدة ماثلًا أمامك في أجزائها مهما دقَّتْ، وهذا يورثك المزيد من الاطمئنان إلى صحة تَمَثُّلِك؛ فنحن ما كنا نَفهم

لماذا يَحكي امرؤ القيس على لسانها (فقالت سباك اللَّه إنك فاضحي، ألستَ ترى السمار والناس أحوالي؟!) لو أننا لم نَفهم الغرضَ الذي تقوم عليه القصيدة، وذلك ما عرفناه من تمثلاتنا للقصيدة قبل أن نخوض في أجزائها الدقيقة، **وإنه لَمِن عظيم سعادتي أن أَتَمَثَّل القصيدةَ ثم أخوضَ فيها على التفصيل فأَجِدَ كلَّ دقيقة فيها تنسجم مع هذا الغرض الذي وقفتُ عليه بالتمثل العام فتصير هذه الدقائق دليلًا على صحة هذا التَّمَثُّل، وهذا هو الحاصل معي شديدًا في هذه القصيدة النبيلة الأَنِيقة.**

ومن غَرابة هذا البيت وروعته أنه تِلقائي جدًّا في وصف (ردة الفعل) من المرأة، أية امرأة! فأية امرأة إذا فاجأها حبيبُها في بيتها-لا سيما إذا كانت زوجة-فإنّ جوابَها كما نعرف سيكون **(يخرب بيتك! فضحتني! ألا ترى الناس حولنا؟!)** وهكذا يحدث من أية امرأة في لغتنا العامية الدارجة، هذا هو ترتيب المعاني التي تتداعا إلى ذِهن المرأة عند حدوث هذه المفاجأة، فهكذا جاء بيتُ امرئ القيس على هذا الترتيب التلقائي الغريب، وهكذا اتسق الوزنُ والقافية وحرف الرَّوِيّ، في غير تكلُّف وكأنه جاء استقلالًا دون قصد، مع ما فيه من فنيَّةٍ صِياغيةٍ رفيعة، لينسجم مع القصيدة كلِّها على ذات الوزن والقافية والرَّوِيّ! **وغرابتُه هي في اجتماع تلقائيته ورفعته الفنيَّة مع اتزانه بالوزن العروضي؛ فلو رُمتَ نثرَه لم تجد له وجهًا نثريًّا، وهو مع هذا موزون، فكأنه قد خُلِقَ هكذا، ثم هو ينسجم انسجامًا على ذات الدرجة مع القصيدة كلها، التي يقال في كل بيتٍ فيها ما قيل في هذا البيت!!**

أين أرباب الشعر الحرّ ليحرروا لنا هذه القصيدة من وزنها وقافيتها؟! فلْيحرِّرُونا هم مِن هَذَيانِهم ولْيَترُكُونا نَعكف على هذا الجمال البياني العظيم نحاول أن نُحَصِّلَ بعضَ أسراره! وإذا أرادوا أن يَفعلوا شيئًا غير الهَذَيان

فلينشغلوا بإثبات دَعْواهم بأن يَنثروا هذه القصيدة، وأن يُعِيدوا صِياغتَها بعد تحريرها من الوزن والقافية، ثم لِيُراسِلُوني بالجمال الحُرّ الذي سيَنتهون إليه، وسأَعرِضه حينها على الناس (بعد إذنهم دون شك!).

وهذا البيت حاكاه عمرُ بن أبي ربيعة في قصته مع نُعمٍ، من رائيته المشهورة، وأتى بما يُقابله في أربعةِ أبياتٍ فقال:

فحَيَّيْتُ إذ فاجأتُها فتَوَلَّهَتْ ... وكادَتْ بمَخفُوضِ التَّحِيَّةِ تَجْهَرُ

وقالت -وعَضَّتْ بالبَنانِ-: فَضَحتَني ... وأنتَ امرؤٌ مَيسُورُ أَمرِكَ أَعسَرُ

أَرَيْتَكَ إذ هُنّا عليكَ ألَمْ تَخَفْ ... -وُقِيتَ- وحَولِي مِن عَدُوِّكَ حُضَّرُ؟

فواللَّهِ ما أَدرِي أَتَعجِيلُ حاجةٍ ... سَرَتْ بكَ أَمْ قد نام مَن كنتَ تَحذَرُ؟

ولكنّي أُذَكِّرك بالفَرق الكبير بين استيحاء الجزئيات وتثميرها في قصائدَ لها مذاهبُ أخرى وبين استيحاء نفس المذهب في غرضِ القصيدة، فالحاصل عند عمر هو الأول، وقصائد عمر تُباين قصائدَ امرئ القيس أشدَّ المُباينة في غرضها ومذهبها مهما استوحى عمر المعانيَ الجزئيةَ لامرئ القيس وتصاويرَه البيانية.

ويُكمل جدُّنا امرؤ القيس ما كان من حديثِه مع سلمى حين فَزِعَتْ هذه الفَزْعة وقالت له هذه العبارة، فقال:

٢٢-فقلتُ يَمِينَ اللَّهِ أَبْرَحُ قاعِدًا ... ولو قَطَّعُوا رأسِي لَدَيْكِ وأَوْصالِي

قوله (يمينَ اللَّه) بالنصب على أنه مفعولٌ مطلقٌ لفعلٍ محذوف، والتقدير أحلف يمينَ اللَّه، وقال بعضهم هو على نَزعِ الخافض، فالأصل أحلف بيمين اللَّه. وقوله (أبرح) أي لا أبرح، أي لا أترك المكان ولا أزول عنه، وهو شاهِدٌ عند النُّحاة على حذف (لا) النافية، واسمُ أبرح محذوفٌ تقديرُه أنا، وخبرُها هو قوله قاعدًا.

والأوصال جمعُ وُصْلٍ ووِصْلٍ، ويُفَسَّر بأنه العضو والعَظْم الذي يَنفصل بنفسه عن الآخر، ويُفَسَّر بمُجتمع العِظام أي المَفاصِل جمع مِفصل، وهذا الأخير هو ما يتعيَّن في السياق، أي قَطَّعُوا جسدي بأنْ فَصَلوا كلَّ أعضائي عن بعضِها، ولهذا قال قطَّعوا على صيغة المبالغة.

وفي روايةٍ تُنسب إلى الأصمعي كذلك (ضَرَّبوا) مكان (قطَّعوا) وهي جائزة لَصِيقَةٌ بالكلام، ولا أرجح بينها وبين الرواية المُثبَتة.

***

نرى هذا الرجلَ البارعَ قد أجاب سَلمَى فورًا بقوله (يمين اللَّه) وتَعرف هذه السرعة في الجواب من قوله (فقلتُ) باستعمال الفاء والفعل الماضي، يعني أنه عَقَّب على قولها مباشرة بالفعل الماضي المُنجَز. فأَقسم لها أنه لن يترك هذا المكان وأنه سيَظل قاعدًا حتى لو قَطَّعوا لديها رأسَه وأوصالَه! ثم البيت مبني على الاختصار والسرعة والإنجاز؛ فانظر إلى قوله (فقلتُ) ثم قوله (يمين اللَّه) الذي أَصلُه أقسم يمين اللَّه أو أقسم بيمين اللَّه، ثم قوله (أبرح قاعدًا) الذي أَصلُه لا أبرح قاعدًا، فإنك لا تتردد في ابتناء البيت على هذا الإنجاز وتلك السرعة، فالشطر الأول قد خَطَفَه الشاعرُ خَطْفًا، ورَمَى كلامَه رميًا!

وما أعجبَ هذه اللفظة (لديك) في هذا السياق!! وكأنه يقول لها لن أتركك ولو قطعوني بين يديكِ في المكان الذي أَظَلُّ فيه لأنكِ فيه، فهذه الكلمة ليست اعتباطية! إنه -كما قلتُ قبلُ-يَعلم جيِّدًا ما يقول، ثم تزداد البراعة بتقديم لفظة (لديك) على تمام الكلام، فيقول (ولو قطعوا رأسي، لديك، وأوصالي) فهذا يَختلف شديدًا عن قوله (ولو قطعوا رأسي وأوصالي لديك) لأنّ الشاعر لو استعمل العبارة التي هي الأصل ستكون الصورةُ الحاصلة في ذهن محبوبته سلمى التي يُخاطبها أقربَ إلى صورة العداوة بينَه وبينهم بسبب عِرضِهم،

فتكون صورةً انتقاميةً على طول الكلام، فإذا أتت لفظة (لديك) أَتَتْ فاترةً وقد فَقَدَتْ وظيفتَها.

فإذا عَجَّل بلفظة (لديك) يكون قد سابَقَ بذلك إلى صدرِ الكلام قبلَ تمامه، فكأنه يقول لها إنّ هذا الذي تَسمعين سيحدث لي عندَكِ، بين يديك، فتتصور هي الصورة قبل تمامِها.

ولو أنه قَدَّم لفظةَ (لديك) على كل الكلام فقال (ولو قَطَّعُوا لديكِ رأسي وأوصالي) لم يَحسُن لأنه ستبرد قيمة اللفظة (لديك) لأنها ستَفقد قوّتها التي اكتسبَتْها باعتراضها بين المتعاطِفَين، فإنه لم يَعترض بها إلا لظهور ضرورتها التي اقتضَتْ أن يَفصل بها بين الكلام الذي من شأنه أن يتصل، هذا فضلًا عن أنّ التقطيع لن يكون مصحوبًا بصورة رأسه وإنما سيكون التقطيعُ معنًى مجرَّدًا عن الصورة، يذهب إليه الذهنُ في لحظة سماع لفظته، وهذا ليس بشيء، فلما قال (ولو قَطَّعُوا رأسي لديكِ وأوصالي) حضرتْ صورةُ تقطيع الرأس، ثم تَدَخَّلَتْ صورةُ الحضور بين يديها، ثم تَمَّتْ صورةُ التقطيع، لأنّه لو قال (ولو قَطَّعُوا رأسي وأوصالي) فإنه يشغل ذهننا بغير المراد، ثم يأتي المراد بقوله (لديكِ) على سبيل المعرفة لا على سبيل المعايشة والتأثر التي هي سبيل الشعر.

مِن كل ما سبق تَعلَم أنّ الشاعرَ حين يقدِّم الكلامَ على الكلام، وحين يَقطع الكلامَ بكلامٍ، ويَنحرف بذلك عن أصل التركيب الذي يؤدي أصلَ المعنى، أو يؤدي المعنى البارد، فإنَّ هذا التقديمَ، وإنّ هذا الكلامَ المُعترِضَ، مقصودٌ كلُّه في نظمِ الكلام. ويتبيَّن لك أنّه من الجهل بالشعر ومن الجهل بطبيعة النَّظْم وآثار اختلافه أن يُقال إنّه قد فَعَلَ هذا لأجل الوزن أو القافية!

ومن براعة البيت كذلك استعمالُه صيغةَ المبالغة في (قَطَّعوا) أو (ضرَّبوا)

مع أنّ القتل سيَنتهي بمرةٍ واحدة، فلماذا يَذكر هذه المبالغة في فعالهم؟ والحقُّ أنه لا يذكر القتلَ للقتل، وإنما يقول إنه مهما بلغ حِقْدُ القوم حتى أنهم يستمرون في تقطيعي بعد موتي فيمثلون بي فإنني لن أبرح هذا المكان الذي أنتِ فيه. وكذلك استعمل المبالغةَ في قطع الرأس-مع أنّ القطع للرأس سيَحصل عادةً مِن الضربة الأولى على عنقه-تغليبًا لتقطيع الجَسَد فدخل فيه الرأس، أو أنه جَعَل هذه المبالغة في ضرب العنق من باب التوكيد على قطعه وكأنهم قَطَّعوا رأسَه لا قَطَعوه، ولو صحَّ هذا كان شاهدًا في (غلَّق الباب) لمن يقول إنّ المقصود هو توكيد تغليقه بالأقفال، واللَّه أعلم. فكل هذا يؤكد على جرأته على اللَّهو وقدرته عليه وإحسانه إياه، وهذا ما تقوم عليه القصيدة.

تلاحظ أنّ كلَّ جزءٍ من الحوار فيه الرد على بسباسة، فهل يفعل كل هذه المخاطَرَة مَن لا يُحسِن اللَّهوَ أمثالُه؟! ومع هذا أقول: إنّ هذا الحوار بينه وبين سلمى يُثبت أنّ مرادَه من اللَّهو ليس هو الجماع والفُحش الجنسي، ويُثبت ما ذهب إليه الدكتور عبد اللَّه الطيب مِن أنّ رواية (السر) هي مِن تَدَخُّلات الرواة وشرحِهم اللَّهوَ بما فيه تُهمةٌ للشاعر.

ويُتِم لنا امرؤ القيس-ذلك الشاعرُ الأنيق! -ما كان مِن حديثه مع سلمى ومحاولته تهدئةَ رَوعها، ليفوز بلحظاته معها، ويُثبت أنه يُحسِن اللَّهو، فيقول:

٢٣-حلفتُ لَها باللَّهِ حَلْفَةَ فاجِرٍ لَنامُوا فما إن مِن حَدِيثٍ ولا صالِ

الفاجر هنا الكاذب. وقوله (مِن حديث) يريد به المتحدِّثين، فيقول لا حديثَ في الخارج يَجري، يريد أنه لا يوجد بالخارج سُمّارٌ يتحدثون. وقوله (ولا صالِ) هو اسم فاعل من الصَّلاء والصِّلاء، وهو الاستدفاء بالنار، أي لا يوجد بالخارج مَن يَلتَفُّون حول النار يستدفئون.

* * *

هذا البيت يُطمئنك شديدًا إلى صحة ما وقفتَ عليه في تمثُّل القصيدة؛ فانظر موضعَ هذا الكلام، ما قيمته؟ وانظر كيف أنه لم يَستَحِ من هذا القول، فكلُّ كلامه يقول فيه إنه يُحسن اللَّهو، فيُداوي بذلك جُرحَه الذي نكأتْه بسباسة؛ حتى أنه لم يخجل من كلمة (فاجر) فحَلَف باللّه حلفةَ فاجرٍ، فإنه حتى لو كان شخصًا مستهترًا مُنحَلًّا فإنه يَستحي من المجاهرة بمِثل هذا الكلام، ولكنّه -كما قلتُ- كان مجروحًا فخرج كلامُه على وفاق مقتضى الحال.

والبيت لا يتعارض مع قوله قبلُ (بعدما نام أهلُها) لأنّ المقصود من الأهل هم الذين يسكنون معها في ذات الدار، أي البناء، وأما السُّمّار والمصطلون فهم في الحي عمومًا، فهو يتسلل منهم إلى الدار، أما الذين في الدار أنفسهم فقد ناموا.

وانظر كيف شحنَ البيتَ بالمؤكِّدات؛ فقال (حلفتُ) وقال (لناموا) وقال (إنْ) بعد (ما) النافية، وهي-أي إنْ-فيما يذهب إليه الأنباريُّ نافيةٌ كذلك فهي لتوكيد النفي وقد سوَّغ اختلافُ اللفظ مجيئَها بعد (ما) النافية على نفسِ معناها، والآخرون يقولون هي زائدة للتوكيد وليست للنفي، وكذلك استعمل امرؤ القيس (لا) في (ولا صالِ) وهي زائدة لتوكيد النفي، كل هذه التوكيدات أتى بها في حلفة (فاجر!) فماذا يريد من هذا الكلام؟ ماذا يريد غيرَ الرد على بسباسة ومداواةِ جُرحه بجَرح غيرْه انتقامًا؟! فهذا كله يؤكِّد لك صحةَ ما وقفنا عليه في تمثل القصيدة، وهو أولُ عَملٍ قُمنا به.

وهذ البيت استوحاه عمر في رائيته فقال:

فقلتُ لها بل قادَنِي الشَّوقُ والهَوَى   إليكِ وما نفسٌ مِن الناسِ تَشعُرُ

هكذا على ترتيب سرد القصة في الرائية. فعمرُ قد استوحى هذه القصة بذات مراحلها التي عند امرئ القيس.

ثم يقصُّ علينا امرؤ القيس ما فعله من منازعتها الحديث، فهما يتبادلان الكلام، يفعل ذلك يقصد قصدًا إلى أن تلين ويستقيم له حلوُها! كل هذا يُثبت لنا ولبسباسة ولِكلٍّ مَن يَقرأ قصيدته أنه يُحسن اللَّهو، وليس كما زعمَتْ بسباسة، فقال:

٢٤-فلَمّا تَنازَعْنا الحَدِيثَ وأَسْمَحَتْ هَصَرْتُ بغُصنٍ ذِي شَمارِيخَ مَيّالِ

قوله (تنازعنا الحديث) أي حدثتُها وحدثتني، نفعله مرارًا على سبيل التَّعاوُر والتكرار، فالفعل حاصل مِن كلٍّ منهما.

وقوله (أسمحتْ) أي سَهُلَتْ وانقادَتْ. وقوله (هَصَرتُ) أي جذبتُ وأَمَلْتُ، والهَصْر هو جذبُ الشيء اللَّيِّن وثَنيُه من غير أن يَنقطع، فهو يريد أنه جَذَبَ خصرَها جذبةً يَمِيل منها ويَنثني. وقوله (بغصن) استعار غُصنَ الشجرة الأخضر لخصرها اللَّيِّن. وقوله (ذي شماريخ) نعتٌ للغصن، والشماريخ هي العثاكيل، وهي العروق التي تَنبت غزيرةً على قِنو النخلة وتتعلق بها الثمارُ بواسطة أقماعها، يُشَبِّه بها شَعرَها لغزارته وتَراكُبِه. وقوله (ميّال) نعتٌ آخر للغُصن، وهو مبالغة من اسم الفاعل، فهو مِن شدة لِينه كثيرُ التَّمايل.

* * *

ينتقل هنا إلى مرحلة جديدة في القصة-قصة اللَّهو-انظر إلى التدرج الحاصل في كلامه، وانظر إلى ما بين ثنايا القصة مِن الصبر وطولِ النفس، فهناك فواصِلُ زمانية وأفعالٌ يَدل عليها النصُّ نفسُه، فتراه هنا يشير إلى طولِ ما كان بينهما وإلى صبره عليها لأجل أنْ تَلِين، تدرك تلك الإشارة من قوله (فلمّا) يعني أنه ظلَّ ينازعها الحديثَ، فأطال حتى أسمحَت، وهذا هو إحسان اللَّهو الذي يُثبت أنه يُحسنه، فلما أسمحَت جَذَبَها مِن خصرِها كأنه يجذب غصنًا أخضرَ لَيِّنًا يتمايل حين يجذبه، ويتمايل معه شعرُها الكثيف الكثير مثل شماريخ

النخل؛ كل هذا الصبر في تنازع الحديث، ثم في الانتقال المتدرِّج إلى ما يَليه إنما هو ليشرح به كيف أنه يُحسن اللَّهوَ ويرد به على بسباسة! رأيتَ كيف تنسجم تفصيلاتُ النص مع ما وقفنا عليه عند تَمَثُّل جُملة النص؟ تجد كلَّ لفظة فعّالةٍ في القصيدة دليلًا على الغرض العام من القصيدة!

البيتُ مُفعَمٌ بالحركة وبالأنوثة وبلهوه ولعبه، بدأه بقوله (فلما تنازعنا) ووَسَّطَهُ بأنْ (أسمحَتْ) يعني لانَتْ وانقادَتْ وأوسَعَتْ صدرًا بعد تبادل الحديث، فخَتَمَه بهذه الصورة المتحركة في جذبِ الخصر، وتَمايُلِ العُود، وتأرجُح الشعرِ مع هذا التمايل، ولِمِثل هذا يَذوب القلبُ الشاعر! ونحن نُسلِّم هنا لهذا الرجل أنه قد أَحسن معالجةَ تلك الفتاة المستعصية التي استعصَت عليها لِقَلَقِها ورَوعِها إذ كان مقتحِمًا عليها في بيتها، فلو درى أحدٌ بأمرهما لكانت داهيةَ الدواهي، وإحدى الكُبَر، ولكنه قد أَفلح في أن يجعلها تَسمح وتَلِين ويَذهب رَوعُها، فلمّا وصلَتْ إلى هذه الحال تناول خصرَها وجذبه إليه فتثنَّى ومالَ معها شعرُها الكثيف المُنسدِل.. لا تُضيِّعْ نصيبَكَ من الحياة واستمتع بهذه الصورة واستفِدْ ما تَجُود عليكَ به، فهي كالتمرة كلَّما مَضغتَها استخرجتَ حلاوتَها ولم تَنْقَضِ!

وأُرشدك هنا إلى سِرٍّ من أسرار النظم في هذا البيت؛ فقد نَعتَ الغُصنَ بنَعتَين فقال في الأول (ذي شماريخ) وقال في الثاني (مَيّال)وهذا الترتيب له سر خطير، وليس الأمرُ متعلِّقًا بالوزن كما قد يقول ضعيفو الفَهم والذوق؛ فلو أنه قال (هصرت بغصن ميالٍ ذي شماريخ) ستحصل الصورة في ذهنك هكذا: جَذْبُ الغصنِ ومَيْلُ الغصنِ، ثم يأتي الشعرُ الكثيفُ ليتركَّب على صورة ساكنةٍ بعد انتهاء صورةِ التمايل، يعني أنك لن ترى الشعرَ في لحظة جَذْبِه خصرَها وتَمايُلِها بسبب شِدَّةِ ليونة جسدها، ولكنه لما قال (هصرت بغصن ذي شماريخ

ميال) حَصَلَتْ الصورة هكذا: جَذْبُ الغصنِ، وعلى الغصن في نفس اللحظة الذهنية شَعرُها الكثيف الكثير، ثم تأتي حركة التمايل للغصن فيَتحرك الغصنُ والشماريخُ جميعًا، فهو يجذبها مِن خصرِها إليه فيَتَثَنَّى جسدُها ويَتمايل معه شعرُها! وهذا ما لن يَتحقق في التركيب الأول لأنّ الشَعر قد حضر في الصورة بعد انتهاء حركة التمايل. الصورتان المتكونتان عن التركيبين مختلفتان شديدًا؛ فتركيب الشاعر أضاف حركةَ الشماريخ التي تتأرجح في كثافتها في لحظة تَمايُلِ خصرِها، ولن تتحقق هذه الحركة لو أبدلنا مواضعَ النَّعتَين.

لا تنتقل عن هذه الصورة إلا وقد جَرَّبتَ الصيغتين في ذهنك، ليتبيَّن لك ما تفعله كلُّ صيغة وتدرك لماذا اختار امرؤ القيس الصيغة التي صنع عليها بيتَه، **ولو أَوْعَبَ صدرُكُ ما تؤدِّيه كلُّ صيغة في صدرك ومُخَيِّلَتِك والفرقَ الحاصلَ بين الصيغتين الذي هو سببُ الفرق بين الصورتين والتأثيرين في النفس-فقد أَوْعَبتَ سِرَّ الشعر.**

وفي خارج دائرة الشعر أقول: لعل هذا البيت يكون فيه إرشادٌ إلى مَن لا يُحسنون سياسةَ المرأة، ويُريدون نَيْلَ مآرِبهم منها بمُباشرة هذه المآرب! مما يُنَفِّرها، ويُبَغِّضها في ملاقاة الرجل، فالمرأة عاطفيّةُ الخِلقة، وامرؤ القيس هنا قد أَحْسَن سياستَها إحسانًا منقطعًا؛ تَنازَعَ معها الحديث، ودَلَّت الصيغةُ على حدوث طولٍ في زمانِ تَنازُعِ الحديث، فلمّا أسمحتْ جَذَبَ خَصرَها وتَغَزَّل بتمايُلِها وتَمايُل شعرِها الكثيف الكثير، ثم لم يَهجُم على شيء بَعدُ، فهذا درسٌ يَنبغي أن يَعِيَه ويتعلَّمَه هؤلاء الغُشْم! يأتون بَعدَ امرئ القيس بأكثر من خمسة عشر قرنًا ليكونوا على هذه (الخَيابَة!) في معاملة الأنثى، ثم يَظنون أنهم المتقدمون والأكثرُ فهمًا!

ولأنّ امرأ القيس رجلٌ (يَفهم) لم يَهجم على أكثر من هذا، بل كان ما ذَكره

هو أَقصى فعالِه، وقد ظَلَّ في هذه المرحلة لم يبرحها، بل انتقل من الفعال إلى الحديث معها مرة أخرى ولكنه هذه المرة كان أَشَدَّ قُربًا وإسماحًا لأنه تجاوز المرحلة التي هَصَرَ فيها بالغصن، فنال مُرادَه بلينِها وسماحتها معه ولا مُرادَ له سواه، فقال:

٢٥-وصِرنا إلى الحُسنَى ورَقَّ كلامُنا ورُضتُّ فذلَّتْ صعبةً أيَّ إذلالِ

قوله (ورُضتُ) مِن رياضةِ الشيء، كرياضة الناقة، ورياضة الخيل، هي معالجةُ عسيرِه إلى أن يلين وينقاد. وقوله (إذلالِ) ليس مفعولًا مطلقًا لذلّت كما قد يُتَوَهَّم لأنه لا يقال ذلَّت إذلالًا وإنما يقال ذلَّت ذُلًّا، وإنما الإذلال مفعولٌ مطلق على المعنى من (رُضتُ) والتقدير (ورضتُ أيَّ إذلال) واتفق عليه الشُّرّاح، ولكن تشتبه على القارئ مادة (ذ ل ل) فيظن سياقَ الكلام (فذلت أي إذلال) ويغفل عن كون الماضي (ذلَّت) وليس (أذلَّت) وبعد هذا التنبيه اعلَمْ أنّ قوله (صعبة) يمكن أن يُقرأ بالرفع على الفاعلية، وهو واضح، والتقدير: ورُضتُ أيَّ إذلال فذلت صعبةٌ، فصعبة هي فاعل لذلت، ويمكن أن يُقرأ بالنصب، وله وجهان؛ أن يكون حالًا، والتقدير: ورُضتُ أيَّ إذلال فذلت صعبةً، أيَّ حال كونها صعبةً، وأن يكون مفعولًا لرُضتُ، والتقدير: ورُضتُ صعبةً فذلت أيَّ إذلال، وهنا تُجعل جملة (فذلت) مُعتَرِضةً، **وهذا الوجه الأخير يتفق وأسلوبَ امرئ القيس في كثرة الاعتراض وإلقاءِ المعنى بين المعاني للتعجيل أو للتفصيل، وهو الذي يتفق وغرضَ القصيدة لأنه عجَّل قبل أن يُتِمَّ كلامَه ببيان ما حصل لسلمى من رياضته!**

فالتفسيرُ بالمفعولية أولى من التفسير بالحال لأنّ وصف سلمى بالصعوبة في التفسير بالحال يجعل الصفةَ مصاحبةً للرياضة وإن غلبَتْها الرياضة، لكن على التفسير بالمفعولية تَحصل سرعةُ سقوط الصعوبة أمام الرياضة التي

يُحسنها الشاعر، وهذا أَشَدُّ في تحقيقِ غرضِ الشاعر من القصيدة! وكذلك فإنّ قوله (صعبةً) على المفعولية تقديره (امرأةً صعبةً) وقد استغنى بالصفة عن الموصوف لشدة لصوق الصفة وتَشَبُّع الموصوف بها حتى كأنّ الصفة هي نفس الموصوف فقامت مقامه، بخلاف ما لو قلنا (صعبةٌ) على الحال، فالحال تروح وتجيء، وهذا وجه آخر في بيان أنّ وجه النصب أَلصقُ بغرض القصيدة.

* * *

يقول امرؤ القيس: إنّ منازعة الحديث وما تَبِعَها من هصري بخصرها قد صار بنا إلى الحُسنى! والحُسنى هي كل ما يَحسُن له منها؛ الحديث، والمخاصرة، والتدلل إليه، هي أمور لا تحيط بما تُوحِيه لفظةُ «الحُسنى» التي تَشعر فيها بكلِّ إحسان وكلِّ جميلٍ يَصِل مِن سلمى إلى امرئ القيس، فيُشبع غرورَه الجامح، فالحُسنَى من جوامع الكلم هنا! ومِن الحُسنى ما عطفه فقال (ورَقَّ كلامُنا) فكأنه مِن عَطْف الخاص على العام لأهميته وبروزه في نفسه، فانظر إلى نَمَطِ اللَّهو الذي قَصَدَ امرؤ القيس إلى إبرازه في كلامه وذِكرِ فَوزِه به، **وهنا تعلم أن قضية الجِنس والإفحاش هي أبعدُ ما يكون من تلك الرغبات، ولا يتحقق بها مُرادُ الشاعر في إظهار اعتزازه واقتداره، إنما يَظهر اقتدارُه في استمالة القلب من المرأة الصعبة وفي ترويضِها حتى تلين له وتَسمَح! وهل يَعجِز أحدٌ في كل أحواله عن تحصيل لذةٍ بالجنس ولا سيما إذا كان أمير كِندة؟! فالنظر إلى ما يَقُصُّه امرؤ القيس في باب تَذَكُّره اللَّهو على أنه مُجُون بالجنس وحكايةٌ له هو نظرٌ سطحيٌّ شديد السطحيَّة.**

يقول ورضتُ تلك الفتاةَ الصعبةَ أيةَ رياضة، فذلتْ، وجعل ذلَّها سريعًا جدًّا بأنْ جَعَلَه معترِضًا قبلَ تمامِ الكلام كلِّه فقال (ورضت-فذلتْ-صعبةً) أي (ورضتُ صعبةً فذلتْ) **فانظر إلى إسراعِه ببيان ما وقع لها من الاستجابة له؛**

ذلك أنه يُحسِن اللَّهوَ يا بسباسة! لقد راضَ -فذلتْ-صعبةً، أي راض صعبةً فذلتْ، فكان حصولُ استجابتها من السرعة والتبكير بحيث اقتضى أن يَسبق به تمامَ الكلام وقبل أن يذكر صفتَها فهي تشبه الغائبة عن الذِكر. ومن وجه آخر فإنّ قوله (فذلتْ) يُشبه الكلامَ عن مجهول ولكنه لأهمية مضمون الكلام جيء به وتأجّل بيانُ مَن وقع عليه الفعل!

أنا لا أحسن اللَّهو يا بسباسة؟!

ومن أروع ما وقفتُ عليه وأسعدني بأني قد أَصَبتُ في تمييز غرض القصيدة بواسطة تمثلاتِها الأولى أنني قد قارنتُ بين حال «سلمى» محبوبة امرئ القيس في الاستجابة له، وبين حال «نُعْم» محبوبة عمر بن أبي ربيعة في الاستجابة له؛ فوجدتُ أنّ محبوبةَ عمر قد استجابَتْ له بسرعة، فما أنْ قال لها:

فقلتُ لها بل قادَنِي الشوقُ والهَوى ... إليكِ وما نفسٌ مِن الناس تَشعُرُ

إلا وكانت الحال:

فقالت وقد لانَتْ وأَفرَخَ رَوْعُها ... كَلاكَ بحِفظٍ ربُّكَ المُتكبِّرُ

أما محبوبةُ امرئ القيس فيقول عنها:

فلما تَنازعْنا الحديثَ وأَسمحَتْ ... هَصَرْتُ بغُصنٍ ذِي شَمارِيخَ مَيّالِ

وصِرنا إلى الحُسنى ورَقَّ كلامُنا ... ورُضتُ فذلتْ صعبةً أيَّ إذلالِ

فهي محبوبةٌ جامحةٌ صعبة، وقد احتاجتْ إلى مُنازَعَة الحديثِ مُدَّةً، واحتاجتْ إلى أن يَرُوضَها حتى تَذلّ! فالبيتان مشحونان بالمُعالجة، وبَذْلِ الجهدِ، واستعمالِ الخبرة بأحوال النساء، والصبرِ على جُموحِ سلمى واستعصائها إلى أنْ أسمحَت الصعبةُ وذلتْ.

والسبب في هذه المُفارقة راجِعٌ إلى الغرض الذي أقام عليه كلُّ شاعرٍ

قصيدتَه؛ فبينما نجد عمر يُقِيم قصيدتَه على اللَّهو، ويَحكي المتعةَ للمتعة، فيَذكر سرعةَ مَيْلِ الفتاة إليه فورَ اطمئنانها بغفلة الناس، نجد امرأ القيس يُقِيم قصيدتَه على المكابرة ورَدِّ تهمةِ تأثير الأحوال فيه وصرفِ الدهر، فيطيل في ذكر معالجة المرأة الجموح الصعبة، لأنه يُثبت بذلك كونَه يُحسن اللَّهو وأنه عليه قادر! وهكذا سَعِدتُ أَشَدَّ السعادة بزيادة اليقين والاطمئنان بما وقفتُ عليه مِن تَمَثُّل القصيدة، وأنِّي قد وُفِّقتُ في ذلك. فالحمد لله رب العالمين.

وهناك رواية (فصرنا) وأنا أفضِّل رواية الواو، لأن رواية الفاء تَجعل الصيرورةَ إلى الحسنى غرضًا، وكأنه ما كان يريد غيرَ هذه الصيرورة، وما قبل ذلك وسيلة، وأما رواية الواو فإنها تَجعل ما قبل الصيرورة غرضًا بذاته ومتعةً مطلوبة، وتَجعل الصيرورةَ إلى الحُسنى امتدادًا لهذه المتعة، تأملْ وتذوَّق الجمال!

ويُرَتِّب امرؤ القيس على كلِّ ما سبق مِن المعالجةِ والرياضةِ والمثابرةِ ما أثمَرَتْ عنه، وهي الغايةُ التي يريد إثباتَها وإظهارَها لبسباسة، فيقول:

٢٦-فأَصبَحتُ مَعشُوقًا وأَصبَحَ بَعلُها عليه القَتامُ سَيِّئَ الظَّنِّ والبالِ

القَتام هو الغُبار، وفي رواية (عليه العَفاء) ويُفَسَّر بالغُبار كذلك، ويُفَسَّر بأماراتِ الزوال والهلاك، لأنّ العفاء هو الزوال والهلاك، لكن تفسيره بالغبار هنا أَوْلى لأنّ المطلوب هو تصويرُ منظرٍ وهيئةٍ يُنتَقَل منها إلى الحال، وليس المُرادُ تصويرَ الحال بعينِها.

وقوله (سيِّئ الظن) ينبغي التيقظُ فيه إلى أنه ليس على المعنى المُسبَغِ به على هذا الأسلوب في عُرفنا وكلامِنا المُكتَسَب من آدابنا الإسلامية، فحين نقول نحن-المسلمين-فلانٌ (سيِّئ الظن) يُبادِر إلى أذهاننا المعنى المَذمُومُ الذي هو التفكير في الناس بالباطل بغير برهان، فنقول هذه إساءة ظن، ونقول

يَنبغي أن تُحسِن الظن، فهذا من (التحولات الدلالية) التي تحدثتُ عنها في البيت (ومثلك بيضاء العوارض..) ولا يَصحّ أن نَحمل عليه قصدَ الشاعر فنقول إنه يريد أن يقول إنّ زوجَ سلمى صار يُسِيء الظن بها وصار يَتَّهمها في غير مَوضِع الاتهام، وإنما المعنى هنا هو أنّ تفكيرَه من جِهَتِها صار فاسدًا، وصار زوجُها يَضَع الاحتمالات السيئة لكل أفعالها لأنه يَرى منها التَّغَيُّرَ بسبب استراحةِ قلبها إلى عِشْقِ الشاعر، وسياقُ البيت يُثبت أن تَغَيُّرَه وتفكيرَه بالسوء له سببه وهو أمارات عشقها الشاعر، وأنه في موضعه؛ بل كونه في موضعه هو عين ما أراده امرؤ القيس؛ يقول لقد صار يرى أمارات عشقي باديةً عليها حتى صار مُدرِكًا للسُّوء وراءَ كلٍّ ما تفعله.

والبالُ هو الحال، قال الأصمعي: كنتُ أقول للعُمَرِيّ-يريد عبيد اللّٰه بن عمر بن حفص بن عاصم بن عمر بن الخطاب-: كيف أصبحتَ؟ فيقول: بخيرٍ، أَصلَحَ اللّٰهُ بالَك. يريد حالَكَ وشأنَكَ، ولذلك يُقال فلانٌ ناعِمُ البال، وفلانٌ رَخِيُّ البال، أي أنّ حالَه في يُسر.

***

يقول امرؤ القيس: لقد كانت ثمرةُ المعالجة والرياضة أن مالَ إليَّ قلبُها فأصبحتُ معشوقًا، هكذا، العِشْق، أصبح معشوقًا بعد أن كانت حالُها (سباك اللّٰه إنك فاضحي!) وهنا -كذلك-ترى غرضَ القصيدة يَتسلّل إلى تفصيلِها، فقد ظَهَرَ تَعَلُّقُها به وعِشقُها إياه في حالِها وتَغَيَّرَتْ على زوجها، فصار تفكيره سيئًا في عامة أمورها، وتَعَكَّرَتْ حالُه فصارت أمورُه إلى سوءٍ، وصار مُظلِمَ الوجه كأنّ على وجهه الغبار في مواجهة الناس خَجَلًا مما اشتُهر من السيرة، وهذا التصوير يشبه قولَه تعالى (وإذا بُشِّرَ أحدُهم بالأنثى ظَلَّ وجهُه مسودًّا وهو كظيم) فجعل امرؤ القيس السوادَ على وجهه غُبارًا ينطفئ به نورُ الوجه، لماذا كل ذلك؟! ما الذي يريد إثباته؟!

ثم إنّ هذا البيت يُفسِّر صريحًا قولَه سابقًا (لقد أُصبي على المرءِ عِرسَه) فهذا هو تفسيره، وإذا أردتَ الاطمئنانَ إلى ذلك فانظر إلى هذه المقابلة في قوله (فأصبحتُ معشوقًا. . وأصبح بعلُها عليه القتام سيِّئ الظن والبال!) هي مقابَلةٌ شارحةٌ للمُقابَلة في قوله (أُصبي على المرءِ عِرسَه. . وأمنع عِرسِي أن يُزَنَّ بها الخالي) وأيضًا قد عرفتَ أنّ القتام كأنه حاصلٌ على وجهه من شدة خجله في الناس، وعرفتَ هناك أنّ مُرادَه من (يُزَنّ) أنه يُتَّهم بها في الناس! فهذا التطابق التفصيلي الدقيق بين مكوّنات المعاني في البيتين، ثم كَوْنُ الثاني شارحًا للأول على هذا التطابق التفصيلي، كلُّ ذلك يؤكد لكَ القصدَ الذي يريده الشاعرُ من هذا الكلام، وأنه أنشأ هذا القِسمَ يَجرح به أطرافًا كثيرة انتقامًا لنفسه بعد أن جَرَحَتْه بسباسة! رأيتَ كيف تَنسجم مكوناتُ القصيدة مع ذلك القصد الذي وقفتَ عليه من تَمثّلك كاملَ القصيدة في القراءة الأولى أو القراءات الأولى؟

تأمل ما قَصَدَ إليه الشاعرُ مِن مراكمة الأحوال على زوجها فقال **(عليه القتام)** بسبب خجله من الناس وفضيحته بينهم، ثم قال **(سيِّئ الظن)** يعني مع زوجه التي لا يكاد يطمئن إلى شيء تفعله، ثم قال **(والبالِ)** وهذا فسادٌ في شأنه كلِّه، فليس أنه فقط يَخجل من الناس، وليس أنه فقط سيء الظن بزوجه، وإنما حالُه كلُّها صارت في فسادٍ وقلقٍ واضطراب!

وفي رواية (كاسفَ الظن) أي متغيّر الظن إلى السوء، وفي رواية (كاسفَ الوجه) ولا يَخفى أنّ ذِكرَ الظن أولَى ليلتئم مع البال لأنّ الظنَّ والبالَ معانٍ فيَجتمعان في السُّوء، فضلًا عن أنه قد ذَكر صفةَ الوجه قبلًا مُتَضَمَّنًا في قوله (عليه القتام).

ويستمر في وصف حال الزوج بما لا يُفسَّر بغيرِ ما عرفتَ، فيقول:

٢٧-يَغِطُّ غَطِيطَ البَكْرِ شُدَّ خِناقُهُ لِيَقْتُلَنِي والمَرْءُ ليس بِقَتّالِ

الغطيط هو صوت تَرَدُّدِ النَّفَس في الخَياشيم من النائم، أو المذبوح، أو المخنوق ونحو ذلك، يقول إنّ هذا الزوجَ قد صِرتُ أسمَع له-مِن شدة الغيظ-غطيطًا كغطيط البَكر. والبَكْر هو الجمل الصغير، وإنما ذَكر البكرَ دون البعير لأنّ البكرَ يَشدُّونه بحبلٍ من عُنقه يَسهل حَلُّه بأيديهم يُسمَّى الأنشوطة فيَربطونه في البعير أو الكبير من الإبل لِيَرتاضَ، فهذا البَكر كثيرُ الحركة والنفور فإذا نَفَرَ خَنَقَه الحبلُ فغَطَّ، فأراد الشاعرُ هذا الصوت.

وقوله (شُد خناقه) أي شُدَّ بهذا الحبل في عُنقه فأُحكِمَ الشدّ والربط، وهذه العبارة في موضع الحال من فاعل غطيط البكر، أي كغطيط البكر حال كونِه قد شُدَّ خِناقُه.

وقوله (ليس بقتّال) يعني هو ليس من أهل القتال ليَقدر عليّ، وقَتّال على زِنَة فعّال أي كثير القتل، وإنما نَفَى عنه المبالغةَ في القتل لِيُثبت له العكسَ وهو المبالغة في الترك، فيَسقط ما بين ذلك من المراتب، كما شرحتُه في قوله (غيرِ متفالِ).

* * *

لقد بَلَغَ الشاعرُ في هذا البيت ذروةَ السخرية من زوج سَلمى، فلم يكتف بجَعْلِه عليه القَتامُ سيِّءَ الظَّنِّ والبال، بل صوَّره في صورةٍ لا تفسير لها إلا أنّ الشاعرَ يُداوي جُرحَه الذي نكأته البسباسة! وأقول (نكأته) لأنّ الجُرح موجود أصلًا، فالشاعر لا يُنكر الحالَ التي وصل إليها كما يدلنا على ذلك القِسمُ الثالث وهو قِسم الذِّكرى. لقد صوَّره حتى أسمعنا صوتَه! أسمعنا صوتَه وهو يَذهب ويجيء ويَتوعَّد في صوتٍ خشن فيه خرخرة: سأقتلُه، سأقتلُ هذا المعتدي على مِلكي، سأقتلُه!! هكذا في صوتٍ صَخِبٍ وغطيطٍ كغطيط البَكر الذي شُدَّ خِناقه!

وهنا يُعَلِّق امرؤ القيس ساخرًا متهكِّمًا فيقول بصوتٍ هادئٍ مِلؤه السخرية (والمرءُ ليس بقتّال) وكأني أنظر إلى هذا الهدوء في العبارة والنعومة في نَغَمِها، تُبايِنُ ذلك الغطيطَ وذلك الصَخَبَ في تَوَعُّداتِ زوجِ سلمى! إنّ سِرَّ بلاغة العبارة التي قالها امرؤ لقيس هو في مجاورتها للعبارات الصاخِبة المُتَخَيَّلة من زوج سلمى، وشدةُ الكلمة التي قالها امرؤ القيس هي في عدم شدتها في هذا الموضع! فيقول بهدوء (والمرء ليس بقتال) فزوجُها على العكس من هذا؛ تَرّاك، خَوّار، هكذا بهدوء..

ويَنطلق من هذه العبارة الأخيرة، القصيرة، الهادئة، القاتلة! ينطلق منها إلى البيت التالي، فيقول بذات النَّفَس الهادئ المُهِين الساخر:

٢٨-أَيَقتُلُنِي والمَشْرَفِيُّ مُضاجِعِي ومَسنُونَةٌ زُرْقٌ كأنيابِ أَغْوالِ

المشرفي هو السيف المنسوب إلى المَشارِف، وهي قُرى تقع قُربَ حُوران بالشام، تُصنَع فيها السيوفُ الجِياد، ويقال كذلك هنديّ وهندواني وهو السيفُ المنسوبُ إلى الهند، وقال الأصمعي في المشارف هي قُرى مِن أرض العرب تَدنُو مِن الرِّيف.

وقوله (مُضاجِعِي) هو كناية عن عدمِ المُفارقة للسيف، وعدمُ المفارقة للسيف كنايةٌ بدَوْرها عن كثرة القتال فهو يُحسنه، لأنّ قولَه (مضاجعي) يريد منه أنه يَضطجع معه حين ينام، ووقتُ النوم هو أكثر الأوقات التي يَستغني فيها الرجلُ عن أحماله ومنها السلاح، فإذا كان السيف لا يُفارقه في نومه فإنّ ذلك يكون مِن كثرة ما يُقاتِل به، هذا هو المعنى؛ وليس ما قد يُبادر إلى الذهن أنه يَبيت متحرزًا متخِذًا أُهْبَةَ الاستعداد.

والمسنونة الزرق هي نِصال السهام المُحَدَّدة، وجَعَلَها زُرقًا لأنها مصنوعة من حديدٍ جيِّدٍ صافٍ حتى أنه لِشِدةِ صفاء حديدته يَنعكس عنه اللونُ الأزرق الذي يَنعكس عن الأسطح المَعدِنِيَّة الصافية.

والأغوال جمع غُول، والمعروف عند العرب أنه امرأة الشيطان، وهي عندهم حيوانٌ أسطوري مُتخيَّل غير مرئي، فهي مجهولة الهيئة على كل حال، مِثلُها مِثلُ رؤوسِ الشياطين التي شَبَّه اللَّهُ تعالى بها طلعَ شجرة الزقوم. فأنت تذهب في تصور أنياب الأغوال كلَّ مذهب، لأنّ العقل يبلغ به إلى أقصى ما يمكنه أن يصل به خياله من القُبح والبشاعة، **وهذه هي فائدة التشبيه بالأمور المُتخيَّلة في الأذهان وليس لها صورة محددةٌ من خلال الرؤية الحقيقية. ولم أرَ لامرئ القيس في شعره غيرَ هذا الموضع يُشبِّه فيه بشيء غير معروف بالكلية على طريقة رؤوس الشياطين**، وليس أنه مركَّب من أشياء معروفة مثل قوله (كأنّ غلامي وقد علا حال متنه، على ظهر بازٍ في السماء محلِّقِ). (وقد تكلم الألوسي في أحوال العرب عن الغول وبعض علاقاتها الخيالية بالبشر وأنها ربما تتزوج من بعضهم إلى آخر هذا الخيال، وهو كله يؤكد على ذهاب خيال العرب بها، وأنها مُتخيلةٌ بالأذهان فقط، وأنّ المراد منها في البيت هو تصوير أقبح ما يَصل إليه الخيال من الصورة).

ومثل هذه التشبيهات إنما تَعمل عملَها فيمن كانت لديه القدرةُ على التخيل للأشياء التي لم تُرَ، وهذا ليس عويصًا كدقائق الصور الشعرية، لأنّ عقولَ العامة قادرةٌ على صناعة صورٍ خياليةٍ قبيحة تتعارف عليها وعلى التشبيه بها، فالعامة لهم قدرٌ من القُدرة على تصورِ غير المرئيّ، ولا يَسقط من فهم هذا النوع من الأدب إلا مَن حُرِم كلَّ قَدْر من التصور. **ومن غريب هذه الصور أنها تختلف اختلافًا شديدًا في مُخَيِّلات الناس، فهي لا تختلف في أذهانهم تلك الاختلافات النسبية التي تَحصل بين الأشياء المرئية، وإنما تختلف من أصولها، فرؤوس الشياطين تختلف بأصلها في أذهان الناس، وأنيابُ الأَغوال تختلف بأصلها في أذهان الناس، وهم مع هذا يَتَّفقون على استعمال هذه** الصورة وكأنها تقع واحدةً في الأذهان!

* * *

يُقابِل امرؤ القيس في هذا البيت بين حال زوج سلمى في البيت السابق (والمرء ليس بقتال!) وبين حال نفسه (والمشرفي مضاجعي.. البيت) والسؤال استنكاري تَهَكُّميّ، أي: أنَّى له أن يقتلني؟!

وانظر إلى صنعة امرئ القيس وقد أتى بمُلازمة السيف له على جهة الحال، لأنّ الحال تُلاصق صاحبَها، يعني حالي أنّ السيف مضاجعي، وانظر صنعتَه كذلك في قوله (مضاجعي) على الصيغة الاسمية التي تفيد الاتصاف والثبوت، وكذلك انظر إلى صنعته في استدراكه بقوله (ومسنونة زرق) بعد أن أوهَمَ تَمامَ الكلام؛ فإنه بذلك يَشحذ اهتمامًا جديدًا وتَحفُّزًا ذهنيًّا جديدًا إلى هذه المسنونة الزرق، حتى أنّ أمرَها قد استَحَقَّ أن يُذكَر بعد أن تَمَّ الكلام، فلَمّا استدرَكَ بها فكأنه أعاد الكلامَ كلَّه، أي كأنه قال مرة أخرى: أَيَقتلني والمسنونة الزرق كأنياب أغوالٍ مضاجعتي؟ على سبيل الكلام الجديد لا على سبيل تَصوّرِ المعنى الذي يُفيده العطف، إذ العطف هنا جاء بعد إيهام تمامِ الكلام، فهذا يُفِيد قَدرًا زائدًا على ما يُفيده نفسُ العطف.

وانظر تشبيهَهُ المسنونةَ الزرق بأنياب الأغوال، والغُول كائن أسطوري يذهب العقلُ كلَّ مذهب في صناعة صورته في المُخيِّلة، وإنما جودةُ هذا التشبيه حاصلةٌ بكون المشبَّهِ به هو أقبحَ صورةٍ صنعها عقلُ المخاطَب إذ قد ذَهَب فيها كلَّ مذهبٍ ولم يَتَقَيَّد بهيئةٍ في الخارج.

وفي رواية (ليقتلني) أي يَغِطّ هذا الغطيطَ لِيقتلَني والحالُ أنّ المشرفيَّ مضاجعي. والظاهر لي أن رواية (أيقتلني) التي يَظهر بها التَّهكمُ والسخرية في هذا المقام هي أَوْلى.

ثم يَرجع عليه، أي على زوج سلمى، فيَزيد في إغاظته وبيان ضعف حاله إلى جوارِ حالِ نفسه-كل هذا ولا نَدري أيّ شيء جَناه عليه زوجُ سلمى حتى

يَقول عنه الشاعرُ هذا الكلام! -فيقول:

٢٩-وليس بِذِي رُمحٍ فيَطعَنَنِي بِهِ   وليس بِذِي سَيْفٍ وليس بِنَبّالِ

يَستعمل العربُ الطعنَ للرمح، والضربَ للسيف، وفي رواية (وليس بذي سيف فيقتلني به، وليس بذي رُمحٍ وليس بقَتّالِ).

وقوله (بذي سيف) ذو في الموضعين بمعنى صاحب، أي إنّ زوج سلمى ليس بصاحب رمح، وليس بصاحب سيف، والعرب تَستغني عن ياء النَّسَب بذي، وهذا ليس معناه أنّ (ذا) تَعني النَّسَب، فهي تعني صاحب، لكن إنما ينوب المعنى عن المعنى، والمقصودُ هو أنّ زوجَ سلمى لا يُقاتِل، فلا هو بصاحب رمح يَطعنني به، ولا هو بصاحب سيف يضربني به، وليس المراد أنه لا يَملك أصلًا رُمحًا ولا يَملك سيفًا، ويَشهد لهذا المعنى قولُه (وليس بنَبّالِ) أي وليس يَرمي بالنَّبْل وهو القوس الذي تُرمَى به السِّهام، يريد أنه ليس من الجنود الذين يَطعنون بالرماح، وليس من الذين يَضربون بالسيوف، وليس من الرُّماة. ونلاحظ أنه قد استعمل في النَّبل صيغةَ المبالغة (فعّال) ولم يقل (ذو نَبل) وإنما جَعل الصيغةَ التي للمبالغة مكان (ذو) في أداء المراد من المبالغة، وإنما فعل ذلك لأنّ النَبل لا يُستعمل كثيرًا كالسيف والرمح بحيث يُوصف المرء بأنه ذو نَبل، وإنما يوصف بأنه ذو رمح، وذو سيف، لأنّ المصاحبة التي تُكسِب الخبرة حاضرة، والمرءُ لا يصاحب النَّبلَ كما يصاحب السيف والرمح، ومن هنا تعرف إتقان الجملة، وأنها باقية على بلاغتها، وأنّ الشاعرَ لم يَختَر هذا الأسلوب لتستقيم له القافية.

* * *

هذا البيت يشرح به قولَه من قبل (والمرءُ ليس بقتّالِ) ولذلك عاد عليه بالشرح بعد أن قابله بقوله في حق نفسه (المشرفي مضاجعي ومسنونة زرق

كأنياب أغوالِ) وانظر كيف جمع فيه كلَّ وسيلةٍ في القتال الفَرْدِيِّ عند العرب لِيَنفِيَ عن زوج سلمى كلَّ مَظهَرٍ من مَظاهِر الشجاعة.

ولكنّ السؤال الذي ربما يُبادر هنا: لماذا يفعل هذا؟! والجواب هو ما عرفتَه حين تَمثَّلتَ القصيدة؛ فالشاعر مجروح، جَرَحَتْه كلمةُ بسباسة، أو إنها نكأت جرحَه، فأخذ يُداويه بجرحِ زوجِها، لأن زوج المرأة هو أقرب الناس إليها وأعزُّهم عليها، فإذا بلغَتْ علاقتُه بسلمى أن يُفسدها على زوجها هذا الفسادَ حتى تكون حالُه ما رأينا يكون قد أثبَتَ عكسَ ما قالته له بسباسة.

ولتطمئن إلى أنه يقصد إلى الجرح والإهانة انتقامًا في حالٍ خاصة وليس أنه يَذكر هذا ابتداءً يستعلن بالتَّعَهُّر كما يَظن البعضُ من القدماء والمحدثين -انظر إليه وهو يتمادَى في هذا الكلام وكأنه يريد أن يَقتل الرجل كَمَدًا فيَخرُج بالكلام عن كلِّ حَدٍّ للتكثُّر فيقول:

٣٠-أَيَقتُلُنِي وقد شَغَفْتُ فؤادَها كما شَغَفَ المَهْنُوءَةَ الرجلُ الطالِي

قوله (شغفتُ) هو من الشَّغاف، وهو غِلاف القلب، هذه الجلدة التي تحيط بعضلة القلب، وهو ما يُسَمَّى في الطب والتشريح بالأنسجة الضامَّة، فالشَّغاف هو النسيج الضامّ لعضلة القلب يَحفظها، فيُقال شغفتَ قلوبَنا، أي بَلَغْتَ من دخولِكَ في نفوسنا أن مَسَسْتَ هذه الجلدةَ التي تُغَلِّف القلب.

والمهنوءة اسم مفعول صفة من محذوف هو الناقة التي تُطلَى بالهِناء، وهو القَطِران، ويقال القَطْران كذلك بسكون الطاء كما نقوله نحن، والأول أشهر في العربية، وهو عُصارةٌ نباتية تُستخرَج بطَبخ النباتِ فيَتَحلَّب منه سائلٌ غليظ فيه خصائص، منها أنه يَشفي من الجَرَب، وهو سائلٌ شديدُ الحرارة والاشتعال لذلك تَوَعَّد اللَّهُ تعالى المجرمين فقال (وتَرَى المُجرِمِين يومئذٍ مُقَرَّنِينَ في الأَصْفاد، سَرابِيلُهُم مِن قَطِران). والرجل الطالي هو الذي يَطلي الناقةَ الجَرْباء بهذا الهِناء.

وهناك رواية (شعفتُ فؤادها) بالعين المهملة، وهو من شَعَفَة القلب وهي رأسه، أي جهته العُليا، فالشِّعاف هي العوالي كما نقول شِعاف الجبال أي رؤوسها وعواليها، والمعنى المقصود على هذه الرواية أنّ حبَّه قد توطَّن أعلى القلب وسيطر عليه وتَحكّم فيه لأنه كان من جهة أعلاه، **وعلى كلٍّ من الروايتين انظر كيف جعلوا هيئة القلب ومادَّتَه موطنًا لأنماط الحُبّ!** على أنّ رواية الشَّغاف أولى وأَمَسُّ للقلب!

وتقدير الكلام: شغفتُ فؤادَها شغفًا كشَغَف الناقة المهنوءة حين يَطلِيها الطالي.

* * *

هذا البيت إغاظة ما بعدَها إغاظة لزوج سَلمى، وتجريح فيه ما بعدَه تجريح، وإهانة ما بعدَها إهانة، لأنّ الصورة المصوّرة هنا صورةٌ خطيرة! فهو لم يكتف بأن قال لزوجها إنني شَغَفْتُ فؤادها، بل صوّر له صورةً من خلال التشبيه لو أسقطها على امرأته لانفلق صدرُه غيظًا وكَمَدًا!

إنه يقول متهكّمًا مُهينًا: أيقتلني بعدما جعلتُ زوجَه سلمى تَمِيل إليّ كما تَمِيل الناقةُ على طاليها الذي يَرفَعُ عنها أَلَمَها؟ ماذا ينفعه أن يقتلني؟ ماذا ينفعه قد وشغفتُ فؤادَها كما شغف هذه الناقةَ طاليها حتى تكاد مِن شغفها ومِيْلِها إليه ومُتْعتِها به أن يُغشَى عليها؟ -كما قال بعضُ الشُّرّاح- ماذا ينفعه وقد نِلتُ منه هذا النَّيْل؟ وتلاحظ السِرَّ والسِّحرَ هنا في واو الحال من (وقد شغفت) فمثل هذا لا أحسبه صار يَخفى عليك! أعني المُوازاة الزمنية بين المعنيين!

ولا يَخفى ما في الصورة من **الإشارة والإيحاء** إلى أنّ سلمى كانت غيرَ هانئة البال في حياتها مع زوجها، بل كانت كالناقة التي يأكُلُها الجَرَبُ، فلما التقاها امرؤ القيس حَنَّتْ إليه كما حَنَّتْ الناقةُ الجَرْباءُ إلى طالِيها الذي يُطفئ نارَها!

وفي رواية (ليقتلَني) على جهة أنه لا فائدةَ من قتلي بعدما شغفتُ زوجَه سَلمى، أي: يريد أن يقتلني والحال أنني قد شغفتُها؟ فما الفائدة؟ على طريقة عنترة في قوله:

إن يفعَلا فلَقَد تَركتُ أباهما جَزَرًا لِخامِعَةٍ ونَسْرٍ قَشْعَمِ

يعني إن يَقتلاني فلا فوزَ لهما لأنني قد قتلتُ أباهما وتركتُه لحمًا للضباع والنسور!

وهناك رواية (قَطرتُ فؤادها .. كما قَطَر) أي استعملتُ في قلبها القَطِران كما قَطَر الناقةَ الرجلُ الطالي، وفيه ضياعُ جزءٍ كبيرٍ من المعنى الشعري؛ لأنّ قوله (شَغَفَ المهنوءة) فيه على قوله (قَطَرَ المهنوءة) تصويرُ حركةِ جسدِ الناقة وهي تَمِيل على الطالي وتَحُن إليه بما تسبب فيه مِن برودةِ حَكَّتِها التي كانت تؤلمها شديدًا، وهذا يُناسب ما يريده امرؤ القيس، فهو يريد قهرَ زوجها وإغاظتَه، وهذا يَتحقق بتلك الصورة التي يُشَبِّه بها زوجَه سلمى تشبيهًا يَقتُلُه غيظًا!

أما تفسير الأعلم الشنتمري للبيت وهو قوله[1] **(أي لو أقدم على قتلي لكان ذلك سبب القطيعة بينه وبين سلمى لمحبتها فيّ وميلِها إليَّ)** فهو فاسد، بل ظاهر الفساد، بل هزليٌّ غيرُ لائقٍ بالمرّة! أما على جهة التهكم بزوج سلمى والسخرية منه فله وجهٌ وإن كان لا يَظهر من كلام الشنتمري، ثم هو بعيدٌ عن سياق الكلام. وإنما المعنى أنه لا يَنفعه قتلي وقد نِلتُ منه بأنْ حُزتُ قلبَ زوجه سلمى، وهو المعنى المستقيم المقبول، ولا أدري ما الذي ساق الشنتمري إلى مِثل ما قال!

ثم يُجهِز الشاعرُ على زوجها في بيان إفسادها عليه وأنه هو المعشوق الذي انصرفَتْ إليه وتركتْ زوجَها، **فيجعل سلمى هذه المرة طَرَفًا في الكلام**، ويَنزِع

(١) ديوان امرئ القيس بشرح الأعلم الشنتمري ص ٣٤ ت أبي الفضل إبراهيم.

عنها أيَّ تقدير في نفسِها لزوجها، فيَقضي بذلك على الزوج القضاءَ الأخير، ويجعل القضاءَ عليه هذه المرة بيد زوجه لا بيد الشاعر كما كانت الحال في الأبيات السابقة، فيقول:

٣١-وقد عَلِمَتْ سَلمَى وإنْ كان بَعْلَها بأنّ الفَتَى يَهذِي وليس بِفَعّالِ

قوله هنا (علمَتْ) أراد منه حصولَ اليقين. وجملة (وإن كان بعلَها) مُعترِضةٌ بين الفاعل (سلمى) والمفعول (أن الفتى يهذي..) والباء في (بأن الفتى) زائدة للتوكيد، وجواب (وإن كان بعلها) مقدَّرٌ دلَّ عليه السياق، أي: وإن كان بعلَها علمت هَذَيانَه. وقوله (يهذي) أي يتكلم بكلام لا يَعقِلُه. وقوله (ليس بفعّال) إنما جاء به على صيغة المبالغة ليُثبت له المبالغةَ على النقيض، كما عرفنا في قوله (غير متفال) و (ليس بقتّال) فقوله هنا (ليس بفعّال) لا يريد منه نفيَ المبالغة بحيث يُثبت أنه يَفعل، وإنما هو يَنفي المبالغةَ ليُثبت المبالغةَ على الضد، فهو تَرّاك خَوّار، اعتادتْ منه سَلمَى أن يُكثِر الكلامَ ولا يفعل.

* * *

تأملْ البيتَ القاتل! يمكنك أن تقول إنّ هذا البيت هو البيت القاتل!

زوجةٌ..

تَعلَم..

أنّ زَوجَها..

يَهذِي ولا يَفعل!

فهو يَغِطّ غطيطَ البَكر ويتوعَّد وهي في ذات الوقت تعلم أنه ليس بفعّال! قاتلٌ هذا البيت! وتأمل موقعَ العبارة (وإن كان بعلَها!) وكيف أنه لم يكتَفِ بالإتيان بالعبارة، وإنما ألقاها إلقاءً بين الفعل والمفعول لشدة أثرها حين

تَلتحق بالفاعل وحين يأتي المفعول بعدَ وجودِها! هل تيقنتَ الآن أنّ القصيدة مبنيةٌ على رَدِّ الجُرح الذي صَنَعَتْه بسباسة بقولتها؟!

وقد وقفتُ على أنّ امرأ القيس يَستعمل كثيرًا الجُمَلَ المُعترِضة، وأنّ هذه الجمل في أكثر المواضع تكون هي مِحورَ الكلام، فلو أَزَلْتَها، أو أَزَلْتَ اعتراضَها بأنْ أدمجتَها في مكانها التجريدي في الكلام أفسدتَ المعنى الذي يريده امرؤ القيس، وهكذا هذه العبارة (وإن كان بعلَها) فإنك لو أزلتَها، أو قدمتَها، أو أخرتَها، بَرَّدتَ المعنى الأولَ والأخطرَ الذي بُنِيَتْ عليه القصيدة؛ فلو قدمتَها جعلتَ الكلامَ مبنيًّا عليها فجاء طبيعيًّا أصليًّا وفقدتَ نُكتَةَ الاستدراك والمفاجأة، وهي مقصودة للشاعر حتى أنه قطع الكلامَ بالعبارة قبل تمامه على جهة أنّ الكلامَ لن يصح بدونها إذ لولا ذلك ما قطع بها السياقَ الأصليّ. ولو أخَّرْتَها فقد قتلتَها قِتلةً صريحةً ولم تكتفِ حتى بأن بَرَّدتَها كما لو قدمتَها.

وانظر كيف استعمل امرؤ القيس موضعَ إهانة الرجل؛ فالزوجة هي الملاذ الأخير للزوج في الاعتداد بنفسه وكرامته، فكلُّ إنسان مهما أُهِينَ وأُهدِرَت كرامتُه في عمله، أو أسرته، أو مجتمعه، فإنه حين يَرجع إلى بيته يكون هو القَوّامَ فيه، فتُجِلُّه زوجتُه، وتَعترف برجولته، وقيامِه عليها، فإذا سُلِبَ الزوجُ هذه العُروَة الأخير فقد سُلِبَ كلَّ شيء، وحَصَل إعدامُه بالتمام! وهذا ما أراده امرؤ القيس؛ فمع أنه وَصَفَه بأنه ليس بقتّال، رجع عليه وترك كلّ ذَوِيه واختار سلمى، زوجَه، أن تكون هي التي تَعلَم أنه يَهذِي ويتكلم بكلامٍ لا يَعقِله، وأنه ليس بفعّال.. قَتَلَه قتلًا!

ثم يَرجع فيَلتفت إليه مرة أخرى! وتَعجَب من هذا الإصرار الغريب والتطويل الظاهر في إهانته وتجريحه، ولكنّك تطمئن إلى ما وقفتَ عليه من

تمثُّل القصيدة، يرجع إليه فيَهزأ به هزأً صريحًا:

٣٢-وماذا عليهِ أنْ ذَكَرْتُ أَوانِسًا كغِزْلانِ رَمْلٍ في مَحارِيبِ أَقْيالِ

قوله (ماذا عليه أن ذكرتُ) أي ماذا عليه في أن ذكرتُ؟ وقد اطَّرَد في العربية كثيرًا حذفُ حرف الخفض مع (أنّ) و (أنْ) ويُضمَر كما في قول ذي الإصبع العَدْواني:

لَاهِ ابنُ عَمِّكَ لا أَفضَلْتَ في حَسَبٍ عَنِّي ولا أنتَ دَيّانِي فتَخْزُونِي

فقوله (لَاهِ ابنُ عَمِّك) يريد (للَّهِ ابنُ عَمِّك) وهذه استعمالات مندثرة تقريبًا في كلامنا أو لا نعرفها أصلًا.

وقوله (أوانسًا) الأوانس صفةٌ لموصوف محذوف، أي نساء أوانس، أي لطيفات مؤنِسات، أي يقع الأُنسُ بهنّ.

وقوله (كغزلان رملٍ) رمل إما أن يكون موضعًا أو أنه يَقصد غزلانَ الرمال لا الجبال، فهي تكون لطيفةَ الأجسام رشيقةً ليِّنة، وليست بها الخشونة والصلابة مما تحتاج وَحشُ الجِبال إلى الاتصاف به، ومثل هذا البيت في ذكر غزلان الرمل قولُ النابغة:

وهُنَّ كأَنَّهُنَّ نِعاجُ رَمْلٍ يُسَوِّينَ الذُّيُولَ على الخِدامِ

وفي رواية (كغزلان وحش) وتترجح رواية (رمل) باتّباع النابغة، وبأن الغزلان عند العرب لا تكون إلا وحشية، فلا فائدة من قولنا غزلان وحش، وأما غزلان الرمل فإنّ النسبة إلى الرمل تفيد معنًى.

والمَحاريب جمع مِحراب، وهو في أصله من الحَرَب وهو الانحراف، ويقال فلانٌ حَرْبِي -بياء المتكلم لا النسبة- أي أنه منحرف عني، ومنه قولُ جميل بثينة في لاميته المشهورة -التي قارنوا بينها وبين لامية عمر بن أبي ربيعة- إذ يقول:

لقد أَنكَحُوا حَرْبِي نُبَيْهًا ظعينةً　　　لطيفةَ طَيِّ البطنِ ذاتَ شَوًى خَدْلِ

يقول جميل بثينة: لقد زوَّجوا عَدُوِّي فتاةً صِفَتُها كذا وكذا، يُرِيدَ حبيبتَه بثينة.

فالمحراب صار محرابًا لأنه حَرَبَ أي انحرف عن مجلس العامة وسَلَك جانبًا خارجًا، ومنه محراب المسجد.

والأقيال، وكذلك الأقوال، جمعُ قَيْل بالياء لا غير، فالواو تَثبت في الجمع دون الإفراد. والأقيال هم الملوك في لغة اليمن، فالأقيال هم ملوك اليمن، ويقال فلانٌ من مُقاوِلة اليمن أي ملوك اليمن، وامرؤ القيس يَمَني.

* * *

في تفسير هذا البيت ثلاثةُ وجوه:

الوجه الأول: أن يتعلق قولُه (في محاريب أقيال) بالأوانس التي يصفها بأنها كغزلان الرمل، والتقدير: **وماذا عليه أن ذكرتُ أوانسًا في محاريب أقيال هي كغزلان رمل**. وهنا يكون الموصوف بالحضور في محاريب الأقيال هنّ النساء الأوانس أنفسهن، ويكون قوله (في محاريب أقيال) فيه استعارةُ التماثيل التي تكون في محاريب الملوك.

الوجه الثاني: أن يتعلق قوله (في محاريب أقيال) بالغزلان، والتقدير: **وماذا عليه أن ذكرتُ أوانسًا هي كغزلان رملٍ حال كون غزلان الرمل في محاريب ملوك**. لكن المراد من الغزلان في محاريب الملوك تماثيل النساء التي في المحاريب عند هؤلاء الملوك، فجَعَل صورَ النساء غزلانًا، ثم شبَّه سلمى بهذه الغزلان، فهنّ كتماثيل في محاريب وتلك التماثيل كالغزلان.

الوجه الثالث: **كالثاني في التقدير لكن المراد بالغزلان هنا الغزلان الحقيقية**، فيكون تشبيهًا بغزلان قابعةٍ في محاريب الملوك، وليس بتماثيل هي كالغزلان كما في الوجه الثاني، وفي هذا يَذكر أبو عبيدة معمر بن المثنَّى أنّ

الأقيال كانوا يتخذون الغزلان في المحاريب، فالغزلان عندهم تكون في هذه المحاريب.

أما الوجه الثالث ففيه تكلُّفٌ وبعدٌ لا يَخفيان، واللَّه أعلم. وأما الوجه الأول والثاني فإنهما قريبان ويتفقان في أركان المعنى؛ ففي كلٍّ يُشبِّه النساءَ بالتماثيل التي في المحاريب، وفي كلٍّ يَجعل النساء كالغزلان، لكن في الوجه الأول جَعَل النساءَ كالغزلان، وشبههن كذلك على استقلال بتماثيل في محاريب. وأما الوجه الثاني فقد شبه النساء بالتماثيل، وشبه هذه التماثيل بالغزلان. وربما كان الوجه الأول مُتَّجِهًا لوقوع التشبيه المباشر بالتماثيل نفسِها في شعره، دون جَعْل التماثيل غزلانًا، ولأنه كذلك يُشَبّه النساءَ بالغزلان على استقلال دون أن يُشَبِّهها بالتماثيل التي هي كغزلان.

يمكنك أن تتأمل في هذا البيت قدرَ التَّهَكُّم والسخرية، وكأنه يقول له: **ماذا عليك من هذا الأمر؟ ما يضرك أن أتغزل بأوانس كالغزلان وتشبه في تقاسيم جِسمها التماثيلَ التي في محاريب الملوك؟ ماذا يضرك أن أفعل حتى لو كانت الآنسةُ التي أتغزل بها زوجتَك؟**

لا تفسيرَ لهذا الكلام سوى ما عرفتُم!

ومما يُلفت في البيت أنه يتحدث عن سلمى، وهي واحدة، ومع هذا يقول (أوانسًا كغزلان رمل) **وإنما يفعل هذا ليقوِّي التهكمَ بأن يأتيَ بالكلام على أسلوب الاحتجاج فيقول وماذا عليه أن فعلتُ شيئًا عاديًا يمكن أن يُفعَل كثيرًا وهو ذِكر الأوانس التي هي كالغزلان؟!** فقد جَعَل التغزلَ بزوجته شيئًا عاديًا له، **فهذا يَتجه كذلك إلى إهانة زوجها، فينتظم هذا التسويغ لعموم المعنى ضمنَ الفيض الكبير العام للكلام في اتجاه الدفاع عن نفسه وردّ الإهانة التي مازلنا نرى آثارَها في كلامه!**

هكذا ينبغي أن تكون دراسة النصّ في ضوء عمود المعنى الذي تقوم عليه القصيدة، من حيث كونها عملًا لغويًّا، وفي ضوء الثقافة الخاصة للغة التي أُنشِدَت بها القصيدة، وفي ضوء المعلومات البيئية اللازمة لفهم هذا النص إن وُجِدَت، إذًا فنحن نتعامل مع النص من حيث كونه نصًّا، والأصل فيه أنّ صاحبه قد أودع في لغتِه ما نَفهم به مرادَه، فإن كان شيءٌ يُحتاج إليه لأجل فَهم النص فهو بسبب أحوالٍ تتعلق بثقافة اللغة، أو أمورٍ تَغيب من البيئة القديمة، وهذه أمور طبيعية في نصوصٍ يُعَبِّر فيها الشعراءُ عن أنفسهم وأحوالهم. فهكذا نجد النصَّ يُدرَس من حيث كونه نصًّا، ومن حيث كونه مستودَعًا ما أراد صاحبُه أن يُودِعَه فيه.

فأين من هذا الذين خرجوا عن قيمة النص الأدبي فذهبوا يُحَلِّلُون العلَّة التي لأجلها يقول امرؤ القيس مثلَ قوله (وماذا عليه أن ذكرتُ أوانسًا كغزلان رمل في محاريب أقيال) فربطوا ذلك بنوع علاقة تافهة بالديانة المزدكية-التي تقرر الشيوعيةَ الجنسية! -وروابط سياسيةٍ قديمة، وأنّ امرأ القيس يقول ذلك فعلًا على طريقة التعجب وكأنه يَستنكر على الحقيقة أن يغضب زوجُ سلمى لتعلقها بامرئ القيس! فأفسدوا النص الأدبيَّ أيَّما إفساد، بل أَتَوا بالسُّخف كلِّ السُّخف، وظهروا كالأطفال السُّعَداء بلُعبة جديدة اسمها التحليل الاجتماعي والتحليل التاريخي، فذهبوا يَستعملون هذه اللعبة في تكلُّف مضحِك بحيث لا يَخفى على الناظر إليه أنهم يتكلفون استعمالَها تكلُّفًا من شدة فرحهم بها، وقد بلغ السَّفهُ الطفولي بهم أن رَبطوا بين مغامرات امرئ القيس مع الفتيات والنساء وبين لَقَبِه (ذي القروح) فقالوا إنّ القروحَ ربما أصابته بسببِ مرضٍ جنسي!! ولا أحسبكَ الآن يخفى عنك المرض العقلي الذي نرى آثاره!

وهنا تقف على حقيقةٍ، وهي أنّ **تَتَبُّعَ القصيدة في غرضها ووحدةِ معناها**

يَقِفُكَ على تفاهةِ هذه التفسيرات، لأنّ الذين يَنبهرون بهذه الطرق انبهارَ الأطفال يكونون متشوِّقين إلى تطبيقها، فتجدهم يتحسَّسُون في أجزاء القصيدة كلَّ ما يُشْبِهِ أن يؤيِّدَ مذهبَهم، ولن يَسلم لهم ما يَتَلَهَّفون إليه لو أنهم ساروا مع خيط القصيدة من أولها إلى آخرها أي من حيث كونها عملًا واحدًا متصلًا لأنهم سيكونون مُلزَمِين بما يُمليه سياق القصيدة، لا بما يتلهفون هم إليه، فإذا لم تكن أنتَ دارسًا القصيدةَ فاهمًا وَحدتَها والغرضَ منها فربما يُستَلُّ البيتُ ويُشرَح لك على الوجه الذي يريدون، وهنا ستجد نفسَكَ مقتنعًا غالبًا، فإذا وقفتَ على القصيدة علمتَ سياقَها، وفهمتَ المرادَ من هذا البيت على وجهه الصحيح الذي يتحقق داخلَ القصيدة لا خارجها.

لقد تركوا النصَّ الأدبيَّ عاريًا عن كلِّ صفةٍ أدبية، وصار نصًّا عاديًّا يأتي ضمن الحياة اليومية؛ فما الأدبية والشعرية في النص لو كان امرؤ القيس يقولها متعجبًا على الحقيقة لأنه يؤمن بالشيوعية الجنسية؟ أين المعنى؟ وأين الشعر؟!

وهذا القَتلُ للشعر ذَكَّرني بقَتلٍ آخر فعلَه بعضُ (الوَرِعِين!) حين رأَوا قول كثيِّر عزَّة:

ولا تيأسا أن يَمحُوَ اللَّهُ عنكما ذنوبًا إذا صَلَّيْتُما حيثُ صَلَّتِ

فاستعظموا قولَه، أو ربما أرادوا أن يبرئوه من البدعة في الدين! فقالوا إنّ حبيبتَه كانت تسكن مكةَ، وأنّ المغفرةَ تَحصل بالصلاة في مكة حيث صلت عزَّة لأنها مكة وليس لأنها عزَّة!! (ما أروعك!) وهو كلام سخيف بارد يُفقِد المرءَ الثقةَ في فِقه مَن يقوله وفَهمِه. ولا أَدري ماذا سيقولون في قول الشاعر الأندلسي:

ولو لم تصافِحْ رِجلُها صفحةَ الثَّرَى لَمَا كنتُ أَدرِي عِلَّةً للتَّيَمُّمِ!!

وفي رواية (وماذا عليه أن نروض نجائبًا) يعني أن نعالِج هذه الفتيات رفيعات البيوت المستعصيات!

وبهذا البيت ينتهي الشاعرُ من الجزء الخاص بسلمى التي وقف على أطلالها، وهو أطول أجزاء هذا القسم كما عرفنا، وهو عمود القسم، والقسم عمودُ القصيدة، ويَشرع الآن في جزءٍ جديد داخلَ هذا القسم، يُجيب به بسباسةَ ويُعانِدها بأنه لم يَكبر، وأنه يُحسن اللَّهوَ أمثالُه! يَذكر فيه شكلًا آخر من المغامرات، وكما في الأجزاء الماضية نجد كلَّ تفصيل الحكاية يَخدم هذا الغرض الكليَّ الذي قامت عليه القصيدة، فيقول:

٣٣-وبيتِ عَذارَى يومَ دَجْنٍ وَلَجْتُهُ   يُطِفْنَ بِجَمّاءِ المَرافِقِ مِكْسالِ

قوله (وبيتِ عذارى) أي ورب بيتِ عذارى، فالبيت هو مخفوض رب المحذوفة، وجواب رُبَّ هو الفعل الماضي (ولجته). ويوم الدَّجن هو يوم التباس السماء بالغَيْم، أما الدَّجْن نفسه فهو الظِّلّ الذي يُحدِثُه الغَيْمُ في اليوم المَطِير، فيوم الدَّجْن هو يوم ظِلّ الغيوم في اليوم المطير، ويكون يومًا لذيذًا يَحلو فيه المُكثُ مع المرأة، يَستدفِئ بها وتَستدفِئ به، ويَحلو اللَّهوُ والحديث، كما قال طَرَفةُ بن العبد في معلقته المشهورة:

فلولا ثلاثٌ هُنَّ مِن عِيشَة الفَتَى   وجَدِّكَ لم أَحْفِلْ متى قام عُوَّدِي
فمنهنّ سَبْقُ العاذِلاتِ بِشَربَةٍ   كُمَيْتٍ متى ما تُعْلَ بالماء تُزْبِدِ
وكَرِّي إذا نادَى المُضافُ مُحَنَّبًا   كَسِيدِ الغَضا نَبَّهْتَه المُتَوَرِّدِ
وتَقْصِيرُ يومِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعجِبٌ   ببَهْكَنَةٍ تَحْتَ الخِباءِ المُعَمَّدِ

وقوله (ولجته) أي دخلته وبه جاءت رواية. وقوله (يُطِفن) أي يَرُحْنَ ويَجِئن. وقوله (بجَمّاء المرافق) الجَمّاء صفة لموصوف محذوف هو امرأة، فالعَذارى يُطِفن بامرأة جَمّاء المرافق، وهي التي لا يَظهر عَظمُ مرافِقِها لوَثارة

لَحمها والتفافِ لحم المرفق عليه، فليس لعظمها بُرُوز، ولذا يُقال شاةٌ جَمّاء يريدون التي لا قرنَ لها، ويقال للرجل أَجَمّ إذا كان في الحرب ولم يكن معه رُمح.

والمِكسال صفةٌ ثانية للمرأة، وهي صيغة مِفعال من الكَسَل، أي أنها كثيرة الكَسَل، فالعذارى يَرُحْن ويَجِئن حولَ امرأة مُنَعَّمة تُخدَم فلا تَحتاج إلى أن تتحركَ كثيرًا. وهنا ينبغي ألا نَغفل عن التَّفاوُت الشديد بيننا وبين العرب في تصور مَراتِبِ الكَسَل؛ فالمرأة الكَسُول في عُرف العرب تختلف شديدًا عنها في عُرفِنا، فالكَسَل عندهم يُراد به أن تُوصَفَ المرأة بالنَّعمة في أهلها وجَسَدِها وتَوَفُّر الخَدَم فلا تَعمل كثيرًا، هذا حَدُّه وهذا هو ما يريدون من مدحِ المرأة أو الفتاة بالكسل، أما المِكسال في زماننا فنَعوذ باللّه منها!

* * *

في هذا البيت يَشرع امرؤ القيس في آخر جزء من الرد على بسباسة في هذا القسم الأكبر، وتَرَون كيف أطال مجموعَ القسم في الرد على بسباسة، مما يطمئنك إلى ما انتهينا إليه في تحديد الغرض الذي تدور حوله القصيدة.

يقول ورُب بيت عذارى دخلتُه في يوم دجن، وإنّ البيتَ مُنَعَّمٌ، كلُّ أهله منعَّمون، حتى إنّ العذارى فيه يَرُحن ويَجِئن حول امرأةٍ-ربما كانت أمَّهم- وثيرةٍ، قليلةِ الحركة، لا تحتاج إلى عملٍ في بيتٍ في صحراءِ شبه الجزيرة العربية-حيث لم يُكتَشَف البترول بعدُ-فالعَذارى، وما أدراك ما العَذارى، يُطِفن من حولها، هذا هو البيت الذي دخلتُه في يوم دجنٍ، حيث يَحلُو اللَّهو، ويَحلُو الحديث!

وهو لا يريد من كلامه مجردَ اللّهو، فالصورة في هذا البيت تجعلنا نُدرك بوضوح أنه يشير إلى تَنَعُّم البيت كلِّه، وبالتالي إلى مكان هذا البيت في

العرب، فهو لا يلهو مع فتياتٍ أَيَّةِ فتيات، فلا نراه مثلًا يَذكر اللّهوَ مع الإماء، ولو حَمَلْنا الصورةَ في رائيته (لعمرك ما قلبي إلى أهله بِحُرّ) على الإماء فلن نَراه هناكَ يَحتفي بهن أو يَفتخر ببيوتهن، إنه هنا يقول لبسباسة: **انظري مع مَن ألهو يا بسباسة، يا من تقولين إنني لا أُحسن اللّهو؛ إنني ألهو مَع مَن لا يستطيع غيري اللّهوَ معهن، فأنا امرؤ القيس الكِنديّ!**

وتَراه قَدَّم الظرفَ على المظروف فقال (يومَ دجن) قبل قوله (ولجته) وكان الأصل: وبيتِ عذارى ولجته يومَ دجن. **ولكنه قدَّم ذِكرَ يومِ الدجن لِيُبَيِّن المتعةَ وأنه يُحسن اللّهوَ ويَعلم متى يلهو، ويشير كذلك إلى أنه سيطيل المكوث، وأن العذارى من حرصهنّ على وجوده سيُخفِينَه في الدار يلهو معهن ويحادثهن،** وكلُّ هذا يسير في اتجاه القصد الكلي الذي وقفنا عليه من تَمَثُّل القصيدة أولَ الأمر؛ إنه يداوي جُرحَه. **وفي ذكره العذارى ولهوَه معهن ما يدل على أنه لا يَقصد التَّعَهُّرَ والمتعةَ الجنسية،** وإنما هو يَقصد اللّهوَ بمُنازَعة الحديث كما كان الشأنُ مع سَلمى، فمِثل تلك الملاحظات ينبغي ألا تَمُرَّ عليك لأجل أن تفهمَ الشعرَ. وتأمل هذه الإضافة (بيت عذارى) ففي هذا إشارة إلى أنّ هذا البيتَ تكثر فيه العذارى، بل وتتمايز عن غيرها، فهو بيتُ عذارى، حتى كأنه ليس إلا بيت عذارى، وفوق كل هذا فيه امرأة كبيرة وثيرة منعَّمة، تطوف العذارى حولها فيرحن ويجئن، هذا هو البيت الذي كان فيه لَهوُه، هذا هو أنا يا بسباسة! وتَعجَب أشدَّ العَجَب مِن شدة حضور التصورات المغلوطة إلى أذهاننا حتى أنها تَغلب المعانيَ اللفظية المباشرة؛ فبعضُهم حين يَسمع هذا البيت يقول هذا بيت للبغايا!! فنَظر إلى كلمة (بيت) وإلى (يطفن بجماء المرافق) وإلى الجمع المؤنث به، وإلى أنّ الداخلَ هو امرؤ القيس، فبادرَت إلى ذهنِه هذه الأوهام المتمكنة فغَلَبَتْ صريح لفظة (عذارى!) فجعلَتْ بيت العذارى بيتًا للدعارة! فالشاعر يُصرِّح بأنه (بيت عذارى) وذكر ما يدل على

رفاهة هذا البيت ونَعمته في العرب، ومع هذا جَرَت العادة بالمعاني الفاسدة! فأيُّ شيء هو أضرُّ من هذا على الناس في تعلمهم الشعر؟!

ونلاحظ أنه لمّا كان في سياق إثبات قدرته على اللَّهو فإنه حين ذَكَر واحدةً فقط جعلها زوجةً، وحين ذَكَر عددًا جعلهن من العذارى، فهو قادرٌ على إغواء الزوجة التي من شأنها أن تَستعصي وتمتنع، وقادرٌ على استمالة قلوب العذارى، وهنّ اللواتي مِن شأنهن أن يتمنَّعْنَ خاصة لو كنَّ في جمع، وهذا يؤكد لك صحةَ غرض القصيدة الذي وقفنا عليه بالتمثلات الأولى.

وبعد هذا البيت بيتان مُحتَمَلان من روايات أخرى، أما البيت الأول فهو من رواية الطوسي عن المفضّل الضَّبي وهو:

قليلةُ جَرْسِ الليلِ إلا وَساوِسًا وتَبْسِمُ عن عَذْبِ المَذاقَةِ سَلْسالِ

يقول إن هذه العذارى قليلةُ الصوت في الليل إلا ما تَسمع من صوت الحُلِيِّ في أجسادهن وأرجلهن فهن متزيّنات بحُلِيٍّ كثير فلا يَملِكنَ من ظهور صوته شيئًا، وهن إذا تبسَّمنَ كشفنَ عن رِيقهن السلسال الصافي الذي يُضفي بريقًا على أسنانهن، العذب في مذاقه، **فوَصَفَهن بصفاتٍ حسنة في طبائعهن، فهن هادئات غير صائحات مُتَبَجِّحات، ووصفهن بصفة حسنة في الخِلقة وهي لطافة الابتسام وعذوبة الريق وما يُضفيه من بريق على الأسنان.**

والبيت ليس أجنبيًّا عن معاني امرئ القيس وأساليبه، فهو الذي يقول:

إذا ذُقْتَ فاها قلتَ طَعْمُ مُدامَةٍ مُعَتَّقَةً مما تَجِيء به التُّجُرْ

فالبيت يحمل من طبيعة امرئ القيس معنًى وأسلوبًا.

واعلم أنّ استعذابَ رِيقِ المحبوبةِ مذهبٌ عربيّ، وهو من لطيف الحسّ عند العرب، وكَثُرَ ذلك في أشعارهم حتى صار أصلًا في ذِكر المحبوبة، فيُشبّهون ريقَها بالخمر، وبالمسك، وبالخمر الممزوجة بالمسك، وبالعسل،

وغير ذلك، وقد استفاض في بيان هذا المذهب العربي الشيخ عبد الرحمن بن عبيد اللّه السقاف في كتابه «العود الهندي» الذي أملى فيه تأملاتِه على ديوان المتنبي، فذكر ما يشرح به كونَه مذهبًا عربيًّا، وتطرق إلى الريق من جهة الفقه وأنه طيِّبٌ مُستعذَبٌ ما كان في مَعدِنِه وهو الفم، فإذا خرج كان بصاقًا وكان مُستقذَرًا غيرَ طيب(١).

أما البيت الثاني فهو من رواية أبي سهل:

طُلِينَ بِفارِ الفارِسِيِّ جَوارِنًا شُرِينَ بِرِبْحٍ واتَّزَنَّ بأَرْطالِ

فارة الفارسي هي وعاء المسك كما في قول عنترة:

وكأنّ فارَةَ تاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ سَبَقَتْ عَوارِضَها إليكَ مِن الفَمِ

وجَوارِن حالٌ، من جَرُنَ عليهن أي التصق بجلودهن ويَبُس. وقوله (شُرِينَ) الضمير يعود إلى فار الفارسي، والمراد من الشراء هنا البيع في مفهومنا، يريد أنّ البائع قد باعهن بربحٍ كبير لأنها ثمينة، وقوله (اتزن بأرطال) كأنه إشارة إلى كثرته، ولو لاحظتَ كونَه من الفارسي، مع كونه بِيعَ بربح كبير، مع كونه كثيرًا موزونًا بالأرطال، مع كونه كثيرًا متيبسًا على أجسادهن، عرفتَ الإشارة القوية في مجموع ذلك إلى ثرائهن ونَعمَتهن ومكانةِ البيت الذي هُنَّ منه، فالكلامُ لا يَقصد منه امرؤ القيس في الأخير ذِكرَ الزينة أو التعطر كما قد يُفهَم دون تأمُّل.

فالبيتان محتملان-كما ذكرتُ-أن يكونا لامرئ القيس، فهما قريبان من أسلوبه وكلامه، ثم هما جَيِّدا الانسجام في معنى القصيدة.

ثم يُسهب امرؤ القيس في وصف العذارى لِيُبيِّن لبساسة مع مَن كان اللَّهو، فيقول:

---

(١) ٢ / ٢٤٢ - ٢٥٠ دار المنهاج.

٣٤-سِباطِ البَنانِ والعَرانِينِ والقَنا لِطافِ الخُصُورِ في تَمامٍ وإكْمالِ

هذه النعوتُ كلُّها للعذارى، فلا تتوهمْ أنها للمرأة التي هي جَمّاء المرافق مِكسال، لأنها امرأةٌ واحدة، وليست مقصودةً من الكلام في اللهو أصلًا، **وإنما أشار بها إلى تَنَعُّم سائر أهل الدار لِيُبَيِّن مكانة اللواتي يَلهو معهن**، وقد عرفتَ هذا وتحقق لك مما قاله في البيت السابق، **وامرؤ القيس يدرك أنّ المعنى قد تحقق لديك في البيت السابق فالآن يَرجع إلى المقصود الرئيس وهو صفات العذارى اللواتي لأجلهن دخلَ البيتَ أصلًا.**

وقوله (سباط البنان) الشيء السَّبْط هو الناعم اللَّيِّن الأَملس، والبنان هي الأصابع، واحدُها بَنانة، ومنه غالبًا سُمِّيت الواحدة من ثمار شجر «المَوْز» كما استقر في اللغة الإنجليزية ربما بوسائط. والعَرانين هي الأنوف، جمع عِرنين، ويُطلَق على أوّل الأنف من تحت ملتقى الحاجبين، فعِرنين الشيء أوله، ويُطلَق على كل القصبة من تحت ملتقى الحاجبين إلى أرنبة الأنف، وهذا الثاني هو الظاهر هنا، فأنوفهن من ملتقى الحاجبين إلى أرنبة الأنف دقيقة ناعمة، وهذا من الفتنة في وجه الأنثى!

والقَنا هو في الأصل الرماح، ولكن أراد بها هنا القامة من العذارى، فقاماتُهنّ رشيقةٌ مستقيمة ليس فيها ما يَعيبها. وقوله (لطاف الخصور) يريد أنّ خصورَهن نحيفةٌ لينة. وقوله (في تمام وإكمال) أي مع تمام وإكمال، فالحرف (في) هنا بمعنى (مع) يعني أنّ لَطافَةَ خصورِهن لا تَعني أنهن نَحِيفات في عامة الجسد، وإنما هي نحافة حاصلة مع التمام والإكمال.

وأما رواية (طوال المتون والعرانين كالقنا) ففيها ما يشبه التكرار؛ لأنّ طول المتون هو المعنى المراد من التشبيه بالقنا، فرواية الأصمعي أجود وأقوَم، والله أعلم.

***

يُسهِبُ جَدُّنا امرؤ القيس في وصف العذارى اللواتي كان لَهوُه معهن، فبَعدَ أن ذَكَر أنهنّ مِن بيتِ نعيمٍ ومُلكٍ، يَجعلهن الآن متمايزاتٍ عن غيرهن بالحُسن والدَّلال، **فهذه العذارى المتمايزات في بيوتهن وفي حُسنهن ودَلالهن، هُنَّ فتياته اللواتي كان معهنّ إحسانُ اللَّهو، فلم يكن لَهوُه مع فتيات محروماتٍ متطلعاتٍ إلى أحدٍ، وإنما كان لَهوُه مع مستغنِيات لا يَنالهن إلا مثلُ امرئ القيس.**

ومِن عجيب شاعرية هذا الشاعر ورفيعِ إدراكه لوجوه المعاني وتنسيقها قولُه (في تمام وإكمال!) فإنك لأول وَهْلَةٍ تظن أنّه مِن عطفِ المُرادِف وأنّ الأمرَ في مِثله يَسير، هكذا (في تمام وإكمال) يقولها كما يقولها غيرُه، والحَقُّ أنّ وراء هذا إبداعًا مُعجِبًا تَقف عليه حين تُراجع كلامَ أهل اللغة في التفريق بين التمام والكمال، فإنك واجِدٌ في ذلك كلامًا كثيرًا، يمكنك أن تَخلص منه إلى أنّ التمام هو حصول المنتهى في الجزء بحيث إنه لو نقص عنه وُصِفَ الشيءُ بالنقصان، فحين نقول مثلًا إنه ليس تامًّا في أخلاقه شَعَرْنا بالنقص والعيب، أما الكمال فهو فوق ذلك، فإنّ عدمَ الكمال لا يَستلزم النقصان والعيب، فحين نقول فلان ليس بكاملٍ لم نشعر بالعيب كما شعرنا به في نفي التمام، بل ربما شعرنا بالعُذر وأنّ الكامل من الناس قليل، وذلك لأنّ الكمالَ شيء زائد فوق التمام. ولا يَخرج عن هذا قولُهم إنّ الكمال هو اجتماع أبعاض الموصوف وإنّ التمام يكون في الجزء الذي يتم به الموصوف؛ فهو صورةٌ من صور المعنى المذكور الذي تَخلُص إليه مِن مراجعة الأقوال.

فإذا رجعنا إلى امرئ القيس وجدناه يقول (لطاف الخصور في تمام وإكمال) فيمكننا أن نَفهم ما قَصد إليه؛ وهو أنه يريد التمام للأعضاء المتباينة؛ فالخصر تامٌّ بلطافته، وما فوقه وهو الصدر تامٌّ بنهوده وانتفاجها، وما تحته

وهو الأرداف تامٌّ بامتلائه واستدارته، ثم يكون الكمالُ بعدُ باجتماع هذه الأعضاءِ التامة في نفسها! فيأتي قوله هكذا (في تمام وإكمال) أي في تمامٍ للأجزاء، وإكمالٍ باجتماع الأجزاء التامة، فذَكر التمامَ أولًا لأنه للأجزاء منفردةً من خصرٍ وصدرٍ وأرداف، ثم ذَكر الكمالَ ثانيًا لأنه يكون باجتماع هذه الأجزاء بعد تمامها لتكون بعدَها هذه العذراء فتاةً تامَّةَ الخَلْق كلِّه، **فيأتي هذا التركيب مختومًا بالقافية وحرف الرَّوِيّ وكأنه قد خُلِقَ وَحْدَه عن غير قصدٍ إلى جعله جملةً من أربعة وخمسين جملة، كلُّها تَحمل نفسَ تلك الصفة؛ وهي التلقائية وكأنّ الكلام يَنتظم وَحْدَه دون أن يُقصد فيه إلى الوزن والقافية والرويّ!** وهو مِثلُ الحاصلِ مِن قبلُ في قوله (. . مِن لِينِ مسٍّ وتَسْهالِ) هذا- واللّه-نوعٌ من الإعجاز، هو الإعجاز الشعري، وبه تَظهَر فحولةُ الشاعر، فليس كلُّ مَن قال كلامًا موزونًا مقفًّى كان شاعرًا، وإنّ الشعرَ أمره خطير، ولأجل ذلك أترهب قولَ الشعر، بل أرتعب منه رعبًا، وأعجب أشدَّ العجب من المتجرئين عليه المُكثِرين من نشر القصائد والأبيات! ثم يَضِيق البعضُ من العصريين أنني لا أهتم بأكثر الشعرِ العصري!

ويُسهِب امرؤ القيس في وصف هذه العذارى:

٣٥-نَواعِمَ يُتْبِعْنَ الهَوَى سُبُلَ الرَّدَى يَقُلْنَ لأَهْلِ الحِلْمِ ضُلًّا بتَضْلالِ

الرَّدى هو الهلاك. و(وسُبُل الرَّدى) هي أسباب الردى التي تؤدِّي إليه. وأهل الحِلم هم أهل العقول. وقوله (ضُلًّا بتَضلال) تقديره: ضِلُّوا ضُلًّا متصلًا بتَضلالٍ فلا يَنقطع ضلالُكم بسبب ما أنتم فيه من الصِّبا الذي انتابكم عند رؤيتنا، فقوله (ضُلًّا) مفعولٌ مطلقٌ نابَ عن فعلِه، كما في قوله تعالى (فإذا لَقِيتُمُ الذين كفروا فضَرْبَ الرِّقاب) أي فاضربوا ضَرْبَ الرقاب، فقد ناب «ضَرْبَ» عن الفعل. ويقال بالفتح والضم في الضاد، ويُروَى

(ضَلٌّ) على الرفع، أي ضَلٌّ يُصيبكم موصولًا بتضلال، دعاءٌ عليهم.

* * *

قوله (يُتبعن الهوى سبل الردى) قيل في تفسيره: إنّ الفتيات العذارى لا يهواهن أحدٌ إلا نَسِيَ نفسَه ولم يَنتبه حتى يَهلِك على يدِ أهليهنّ بالفضيحة ونحو ذلك، فالهلاك راجعٌ على مَن يَهواهن.

وقيل في تفسيره: إنهن مِن قِلَّةِ مُبالاتهن ومِن شدة شغفهن بالهَوَى والصِّبا لا يَنتبهنَ إلى أنفسهن حتى يُفضَحن، فالهلاك راجعٌ عليهنّ.

فإذا تأملنا ما وقفنا عليه من تمثل القصيدة وأنّ الشاعر يُجاهر بشواهد إحسانه اللَّهوَ وتَذكّرنا قولَه قبلُ (يمين اللّه أبرح قاعدًا ولو قطّعوا رأسي لديك وأوصالي) وما ذَكره قبل هذه القولة من المخاطرة، إذا تأملنا كلَّ ذلك ترجح لنا التفسيرُ الأول وهو أن عِشقَه إياهن يَتبعه الهلاك، فإنهنّ من شدة الفتنة بهن وحُسن لَعِبِهِنّ ومن شدة إغراقه في لهوه الذي يَستغرقه، ينسى نفسَه، فهل تكون هذه حال مَن لا يُحسن اللَّهوَ يا بسباسة؟! أما القول الثاني ففيه إغراق في وصفهن، وهو صحيح في نفسه ولائق إلى حَدٍّ، ولكنه ليس كالتفسير الأول في اللصوق بالغرض العام من القصيدة، رأيتَ كيف أنّ التمثل الأول للقصيدة أوقفنا على التفسير الذي يترجح، أو يتعين؟ **ولن تجد هذه الأقوال مذكورة في الشروح إلا احتمالًا على التساوي.**

وأما قوله (يقلن لأهل الحلم ضُلًا بتضلالِ) فقيل في تفسيره: **إنهن يَلُمنَ أهل العقول حين تصيبهم الصبوةُ بهن، فيَسخرنَ منهم ويقلن لهم أضلكم اللّه ضلالًا موصولًا بضلال!**

وقيل في تفسيره: **إنهن يرفضن أهلَ الحلم والشيب ويَتبعن الشباب**، وهو موافق لقوله في سينيته العذبة:

أَراهُنَّ لا يُحبِبْن مَن قَلَّ مالُهُ ولا مَن رَأَيْنَ الشيبَ فيه وقَوَّسا

وقيل في تفسيره: **إنهن لم يقلن هذه العبارة على الحقيقة، أي لم يتلفظنَ بها، وإنما جعلَها الشاعرُ مثلًا على ضلال أهل الحلم بهن، فيكفي العاقلَ الحليمَ أن يراهن لكي يُصيبه الضلالُ الموصول بالضلال فكأنهن قلنَ لأهل العقل والحلم أضلكم اللّه ضلالًا موصولًا بضلال، فمَن نَظَرَ إليهن ضَلَّ بهن كأنهن قلن له ضُلًّا بتضلال، فضَلَّ.**

وإذا تأملنا الأقوال الثلاثة تَبَيَّن لنا أن القول الثالث هو الأكثر ملاءمةً للسياق والقصدِ الذي أنشأ لأجله الشاعرُ القصيدة، أما القول بأنهن يَرفضنَ الشيبَ ويُقبلن على الشباب فلا يَظهر أنّ له موضعًا في القصيدة أصلًا لأنّ الشاعر في تلك القصيدة بعينها ليس في مَعرِض الاستفاضة ببيان حالهن، وهو يتفكك فلا يَلتحم مع قوله في أول البيت (يُتبعن الهوى سبل الردى) وأما القول الأول فجائز إلا أنّ الثالث أَلْصقُ وأَوْفقُ للقصد وقاطِعٌ فيه ومُسرِعٌ إليه.

قد علِمنا أنه يَرُدُّ على بسباسة قولَها (كبرتَ ولا يحسن اللَّهو أمثالك) فها هو يقول لها إنني أَلهو مع جَمعٍ من العذارى المُنَعَّمات يَخطفنَ العقول، بل يَخطفنَ عقولَ أهل الحلم، حتى أنهن يُتبِعن الهوى سبلَ الردى، فمن يَهواهن يَنسى نفسَه حتى يُورَدَ الهلاك، وحتى أنهن يَضِلُّ أهلُ الحلم عند رؤيتهن فكأنهن قلنَ لهم عند رؤيتهن ضُلًّا بتضلال، فتلك فتياتي اللواتي ألهو معهن يا بسباسة، فكيف لا أُحسِن اللَّهو؟!

وتُلاحظ الروعةَ في هذا النظم في قوله (يُتبعن الهوى سبلَ الردى) ففيه أنّ الردى يَتحقق في عَقِب الهَوَى مباشرة، لسرعة زوالِ العقل برؤيتهن وحُبِّهن، وهو يُذكرني بقول رسول اللّه ﷺ (وأَتْبع السيئةَ الحسنةَ تَمْحُها) ففيه الأمرُ بسرعة التعقيب بالحسنة، فكذلك بيتُ امرئ القيس فيه ذِكر السرعة بحصول الهلاك الذي يَعقب هَواهُن!

وفي رواية (أوانس) مكان (نواعم) وهو حَسَن مقبول، بل هو شديد الاتساق مع إتباع الهوى سبلَ الرَّدى. وفي رواية (سبلَ المُنَى) وهو معنًى خفيف لا يَتسق وسياق الضلال في البيت وبَعدَه، بل هو ضعيف في سياق القصيدة إذ الشاعر يريد بيانَ إحسانه اللَّهو، وهو يكون في الرَّدى لا المُنى، وفي رواية (سبل النَّوَى) أي البُعد، وهو غيرُ واضحٍ بالتمام، فيحتمل أنّ معناه إنّ الذي يَهواهنّ يَبتعد عنهن من خشية الهلاك كما في البيت التالي، أو إنهن يَبتعدن بعد أن يُوقِعْن المُحِبَّ في عِشقِهِنّ، فيَتركنه في بلاءِ الهَوَى، فاللَّه أعلم.

ثم يَختم امرؤ القيس هذا الجزء، والقِسمَ كلَّه، ببيتٍ يوضح فيه لبسباسة أنه لو كان قد صَرَفَ الهوى عنهن يومًا فليس ذلك لأجل عيبٍ في صُحبته وإنما هو لأجل خَشيةِ الهلاك بالفضيحة، فكأنه يَفِيق لنفسه بين الفَيْنة والفَيْنة، فيُمسِك، وليس لأنه مبغوضُ المُصاحَبة لديهن، وليس لأنّه يَزهد في صحبتهنّ، يقول:

٣٦-صَرَفْتُ الهَوَى عنهنَ مِن خَشيَةِ الرَّدَى ولستُ بِمَقْلِيِّ الخِلالِ ولا قالِ

سبق تفسير الردى وأنه الهلاك. و(مِن) في قوله (مِن خشية الردى) هي التي بمعنى السببية، أي: بسبب خشية الردى. وقوله (بمَقلي) و (قالٍ) اسم مفعول واسم فاعل، من القِلا والقَلا وهو البُغض. والخِلال هنا المصاحبة، وليست جمع خَلَّة التي هي الخَصلة، يقال خالَّ الرجلُ مُخالَّةً وخِلالًا، أي مصاحَبَةً، ومنه الخليل وهو الصديق.

* * *

يُبطل امرؤ القيس في هذا البيت شُبهةً قد تَرِدُ فتُصَدِّق كلامَ بسباسة، وهي أنه ربما صَرَف الهوى عن العَذارى، واستقامَ مدةً، ليس ذلك لأجل أنه زهد في اللَّهو أو أنه مرغوبٌ عن لهوه، وإنما هو لضبط النفس ومنع الفضيحة، فقد

كان يَدخل متسلِّلًا إليهنّ، ويُكثِر مِن فِعل ذلك، ولن يَسلم الأمرُ في كل مَرَّة، فخَشِيَ مِن الهلاك بالفضيحة فامتنع.

ومما تَوَظَّفَ في البيت لأجل أداء القَصد الرئيس الذي قامت عليه القصيدةُ قولُه (ولا قالٍ) فقد يقال كان يَكفي لدفع قولِ بسباسة أن يقول (ولستُ بمَقلي الخلال) فلماذا قال ولا أَقلي أنا صحبتَهن؟ والجواب هو **أنّ الشاعرَ قد نَقَلَ الرغبةَ في اللَّهو منهن إلى نفسه، لِيَنتقل عن مجرد كونه مرغوبًا في صحبته إلى مرتبةٍ أخرى وهي أنه كذلك راغبٌ في صحبتهن، وهذه زيادة في التعلق باللَّهو، لأنه ما زال مُحِبًّا للهو، ومازال قلبه متعلِّقًا بمصاحبة الفتيات، ومازال يُحسَن اللَّهو!**

وقد انفرد السكريُّ بثلاثة أبيات بعدَ هذا البيت:

أَلَا إنني بالٍ على جملٍ بالِ   يَقود بنا بالٍ ويُتبِعُنا بالِ
ألا يَحبس الشيخُ الغَيُورُ بناته   مَخافَةَ جِنِّيّ الشمائلِ مُختالِ
يُقَصِّر عنهنَّ الطريقَ وغَوْلَهُ   قتيلُ الغَواني في الرِّياطِ وفي الخالِ

وهذا الانفراد من السكري يَجعل الاطمئنان إلى الأبيات ضعيفًا، فضلًا عن أنّ فيها من السُّخْف المعنويّ واللفظيّ ما تَنبو عنه معاني امرئ القيس ويَتنزَّه عنه أسلوبُه، وفيه التعمُّل الذي أجده عند الذين يَضَعون الشعرَ على امرئ القيس. ولأجل هذا لا أنشغل بتلك الأبيات الثلاثة وما فيها من سخيف المعنى والأسلوب. وقوله (قتيل الغواني) يكاد الذوقُ يَحكم بتأخُّرِها عن العهد القديم، ومعروفٌ أنّ مَن لُقِّبَ بصريع الغواني هو الشاعر الإسلاميّ القَطامي، والشاعر العباسيّ مسلم بن الوليد، ومَن يَتتبع منهجَ الرواة في تلمّس الألقاب يكاد يقطع بأنه لو صحَّت هذه الأبيات عن امرئ القيس لكانوا لقَّبوه بقتيل

الغواني، لا سيّما وأنّه مشهورٌ في تاريخ الأدب بالنساء واللّهو بهن، فهذا-كذلك-يؤذِن بعدم صحةِ هذه الأبيات في نسبتها إلى امرئ القيس.

وبهذا يَنختم القسمُ الأكبرُ في القصيدة وقد استغرق أكثرَ من نصفها! وصبغَها كلَّها بصِبغته، وكما وقع فيه انحرافٌ عنيفٌ عن حديث الحزن والأسى مع الأصحاب إلى حديث العِناد والرفض والمكابرة مع البسباسة، حصل بعدَه-أي بعد انتهاء القسم-انحرافٌ آخر يَرجع فيه إلى حديثِ الحزن والأسى، **ليكون القسمُ الثالث من القصيدة، وهو قسمٌ متولِّد عن القسم الأعظم الذي هو عمودُ القصيدة**، هو قسمُ (الحسرة!) فقد فَرَغَ من الرد على بسباسة، وكان عنيفًا شديدًا في رَدِّه، بل كان مُهِينًا جارحًا؛ جَرَحَ أطرافًا أخرى غيرَ بسباسة التي جرحتْه، ولم يكن له الحقّ في جرحهم، فكان كالطائح الهائج، فطال قِسمُ الرد والإهانة والتجريح، فكأنه قد صَرَخَ في أبياته صرخةَ حُزنِه وأَلَمه وجرحه، فلما تَمَّ له ذلك واستراحت نفسه وهدأت مما هَيَّجَتْه كلمةُ بسباسة، أفاق إلى حقيقة حاله، **ثم انتبه إلى أنّ البسباسةَ لم تَقُل ما قالت إلا لأنها رأَتْ أحوالًا قد تبدلَتْ، فحَزِن على نفسه شديدًا، وتَمَثَّل هذا الحزنُ في تَحَزُّنِه بخمسةَ عشرَ بيتًا أَخلَصَها للذِّكرى؛ يَتذكر فيها ماضيَه ويَبكي عليه، وكأنه يقول هكذا كنتُ، وقد صِرتُ إلى حالٍ حَمَلَتْ بسباسةَ على أن تقول ما قالت!**

وعند تأمل مطلع هذا القِسم الثالث من القصيدة يتبين لك وجهُ تولُّد هذا القسم عن القسم الذي قبله؛ **فقد بدأ بقوله (كأني . .) وهذ تشبيه يَقتضي مُشَبَّهًا ومُشَبَّهًا به ووجهَ شبه**، أما وجهُ الشبه فهو حاضرٌ في النفس بحضور المشبَّه والمشبَّه به، وأمّا المشبَّه فهو حالُه المضمَرة في قوله (كأني . .) وقد دلَّ عليها سياق الكلام، فقوله (كأني) يَستدعي النظرَ إلى حالٍ تَلحق هذه الياء التي هي للمتكلم، ليكون تقديرُ الكلام: كأني وقد حصل كذا وكذا، أو كأني وحالي

كذا وكذا، ولن تجدَ في هذا السياق حالًا حاضرةً لائقةً بالتشبيه سوى الحالِ التي صَدَرَتْ عنها كلمةُ بسباسة. وأمّا المشبه به فهو حاله في قوله (لم أركب جوادًا للذة.. إلى آخر الأبيات) وتقديرُ التشبيه كلِّه: كأني في حالي التي دفعَتْ بسباسةَ إلى أن تقول ما قالت، لم أكن في حالٍ أركب فيها وأفعل كذا وكذا.

فكأني بامرئ القيس هنا-وقد استفرغ غضبَه في رده على بسباسة في القسم الثاني-يُطأطئ رأسَه حزينًا ويقول: قالت بسباسة هذه الكلمة وكأني لم أكن ابنَ سُلالة ملوكِ كندةَ العظيمة، وكأني لم أَلْهُ بفرسِ الصيد في أرضٍ لا يَجرؤ أحدٌ على دخولها فأَدخُلها أنا بسلطاني، وكأني لم أَلْهُ مع فتاة من الكواعب تتزين وتتجمَّل.. ويَسرُد ذِكرى طويلةً يَستحضرها في سياق الحسرة على هذا الماضي، **لكن يَظل هذا القسمُ أثرًا للقسم السابق، مربوطًا بأولِ لفظةٍ فيه (كأني) فهو-مهما أطال فيه -إنما يُشَبِّه حالَه التي كان فيها مع بسباسة حين قالت تلك الكلمة بحاله لو لم يكن على كل هذا السلطان والنعيم في السابق.**

وإذا أردتَ أن يزيد اطمئنانُكَ إلى كون هذا القسم أثرًا عن القسم السابق فحاول أن تقرأه مستقلًّا على أنه قصيدةٌ بذاته، فتبدأ من قوله:

كأنِّيَ لم أَركَبْ جَوادًا لِلَذَّةٍ ... ولم أَتبطَّنْ كاعِبًا ذاتَ خَلْخالِ

إلى آخر القسم وهو قوله:

كأنّ قلوبَ الطَّيرِ رَطبًا ويابِسًا ... لَدَى وَكْرِها العُنّابُ والحَشَفُ البالِي

ستجد أنك تتطلع إلى معرفة هذه الحال المشبَّهة فتقول: كأنه وهو ماذا؟ فتذهب نفسُكَ تلتمس سببَ قول القصيدة وحياةَ الشاعر أو ظروف إنشاد القصيدة ونحوَ هذا، وهنا ستشعر أنّ هذه الأبيات هي جزءٌ من قصيدة وليست قصيدةً بذاتها، لأنك ستشعر بهذا النقص، **لكن قد كُفِينا هذا العناءَ -والحمد للّه-**

وعُوفِينا من هذا المسلك الغامض، فجاءت لنا هذه الأبياتُ في سياقها من قصيدةٍ تامَّةِ الخَلْق، هي هذه العجيبة النبيلة البارعة (ألا عم صباحًا!).

هذا القسم -كما عرفنا- متولد عن القسم الثاني، ويَتشابه مع القسم الأول في نَمَط الشعور، لكنه يَختلف في مبدئه، فالأول قد اتَّقَد وهاجَ في نفس الشاعر ابتداءً بالمرور على الديار، أو استحضار صورة الديار، فكان أساسًا للقصيدة كلها إذ أشعلها ابتداءً وابتُنِيَ عليه كلُّ ما بعدَه، أما هذا القسم الثالث فهو-كما قلتُ-أثرٌ عن القسم الثاني، وهو أطول قسم بعد القسم الثاني، وقد أخلَصُه للذِّكرى، وهو أَشبَهُ أقسامِ هذه القصيدة بقفا نبك، ولولا السياق الذي وقع فيه هذ القسم من هذه القصيدة وأنه كان أثرًا للقسم الثاني لكان شديد القرب من «قفا نبك» في الروح والنغم، ولكنه اكتسب هنا روحًا جديدًا، وصحيح أنّ نَغَمَه يُشبه نَغَمَ «قفا نبك» إلا أنه مصبوغ بشيء آخر هو هذا الذي يَبتدئ من لحظة قوله (كأني لم أركب جوادًا للذة!) **هذا الحزن المصبوغ بمَرارة الحسرة على النفس، حسرة خاصة صادرة عن كلمة بسباسة، فهو هنا لا يَبكي لأجل تَغَيُّر الحال، ولا يَبكي لأجل ذَهاب الماضي على المعنى المُجرَّد، وإنما يبكي لأجل الشيء الذي آل إليه الحال وهو هذه المَهانَة التي وصلَ إليها حتى قالت له بسباسة (إنك كبرتَ وإنك لا يحسن اللَّهو أمثالُك)** فتأمَّل ما في لفظة (كبرتَ) وأنه في الحقيقة لم يكبَر، وإنما تَقصد بسباسَةُ أنه صار كالكبير بسبب ما أحاط به من الهموم وما آلَتْ إليه أمورُه، **فهذا القِسم هو قسم (مرارة الحلق!) و (الحسرة على النفس) و (المساس بالكرامة) ولا يَتَمَحَّض في البكاء على الذِّكرى** كما قد يَتَوَهَّم مَن غَفَلَ عن وَحدة القصيدة وعمودِ معناها. قال في مرارةٍ وحسرة:

٣٧-كأنِّيَ لم أَركَبْ جَوادًا لِلَذَّةٍ ولم أَتبطَّنْ كاعِبًا ذاتَ خَلْخالِ

قوله (أتبطن) أي أجعل بطني إلى بطنها، أي أتخذها بِطانة، فقد جعل التَّبَطنَ كنايةً عما هو أَتَمّ. والكاعب هي المقصودة من قوله تعالى (كَواعِبَ أترابًا) فهي الصغيرة التي شَبَّتْ وتَكَعَّب ثديُها ولم يَتَهَدَّل، **والكاعب تكون ضحوكًا لعوبًا** كما قال ﷺ في الحديث المتفق عليه (هَلّا تَزوجْتَ بِكرًا تُلاعِبُها وتُلاعِبُك!). وقوله (ذات خَلْخَال) الخَلْخال والخَلْخَل والخُلْخُل هو زينة معروفة تَلبَسها النساءُ في أقدامهن، وجَعَله كنايةً عن تزيُّنها.

* * *

يقول: قد بَلَغَتْ حالي من السوء أن تقول لي بسباسة ما قالت، فصارت حالي كأني لم أَعِش في الماضي أميرًا ابنَ مملكة كِندة العظيمة، فلم أعش أميرًا كِنديًا وما يَلحق ذلك من متعةٍ وترفٍ يدلان على استقامة الحياة لنا، فكأني لم أركب جوادًا لِلَذَّة الصيد، وكأني لم أصحب الكواعبَ الأبكارَ حتى أتبطن إحداهن وهي متزيِّنة، كأن حالي لم تكن كذلك، فصِرتُ هذا الذي قد كبَر ولا يُحسن اللَّهوَ أمثالُه! والبيت فيه دلالة على عموم اللَّهو، فيدخل في اللَّهو لذةُ الصيد.

وتخصيصه ركوبَ الجوادِ بأنه للذةٍ فيه إشارة فائقة إذ يَكشف به عن كون الصيد لذةً في حياة أمثاله، فالصيد عنده لذة يمارسها تُعادل لذةَ اللَّهو مع النساء، وهذا يؤكِّد أنه حين قال حاكيًا عن بسباسة (وألا يحسن اللَّهو أمثالي) أنه لا يَعني به اللَّهوَ الجنسي اقتصارًا، وإنما هي القدرة على التأثير في الصاحبات، وأنّ هذا يَدل على ما كان يعيشه من مُلكِ كِندة من فُسحَة اللَّهو ومصاحبة الكواعب، وإلا لم يَصِحّ أن يَتحسر على نفسه هنا بضياع لذةِ الصيد التي تشترك مع لذة اللَّهو في الأصل الواحد المذكور.

ومن روعة هذا البيت جَمْعُه بين صورتين تجتمعان في اللذة والمناسبة مع انفصال كلٍّ منهما بموضعها، حتى أكَّد على أنّ ركوبَ الجَواد هو ركوبُ لذة، فهذا البيت بقِسمَيه مبناه على (اللذة) وهذا -كذلك- يؤيِّد عمومَ اللهو.

ثم يقول مُسهِبًا في صورة هذا الماضي:

٣٨-ولم أَسْبَأ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أَقُلْ لِخَيْلِيَ كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ

السِّباء هو شراء الخمر خاصّة، فلا يُقال في غير الخمر، تقول سبأتُ الخمرَ أسبؤها. والزِّقّ هو وعاءٌ من الجلد يُوضَع فيه الخمر، ويُفهَم من كلامهم أنه الجلد المُزَقَّق، أي الذي سُلِخَ كلُّه من الرأس إلى الأطراف فصُنِعَ منه كالكيس الكبير يُوضَع فيه الخمر، وقيل إنّ الزِّقَّ هو المُزَفَّت والمُقَيَّر، وعلى هذا فهو من الفَخّار أو الخشب يُدهَن بالقار لِيُكتَمَ الخمرُ فيه.

وقوله (الرويّ) أي التي تكثر الخمرُ بها حتى تَروِيَ أصحابَه، أراد أنه اشترى الزِّق الكبيرَ الذي فيه خمر كثير يكفي لرِواء كلِّ أصحابه، يشير بذلك إلى سخائه معهم ورغبتِه في إسعادهم وتكفُّلِه المالَ عنهم، فهذا مِن دلالات مَجده الذي ذهب.

وقوله (بعد إجفال) الإجفال من الجَفْل وهو الانقلاب، والمراد منه هنا الهَرَبُ والانهِزام.

* * *

يقول: وكأني لم أسعد بأيامي مع أصحابي فأشتري لهم الخمرَ الكثير التي تَرويهم، وكأني لم أكرمهم بأن أعطِفَ خيلي لأجلهم فتستنقذَهم بعد انهزامهم وانقلابهم أمام عدوهم.

وتلاحظ قولَه (كُرِّي كرةً) أي واحدةً، فهي كرة واحدة تكفي لأجل قلبِ الأحوال. وفي رواية (كري قاتلي) وليس فيها حُسن رواية الأصمعي.

ومن روعة هذا البيت أنه جمع بين صورتين للإكرام، **فلم يركز على واحدة دون الأخرى كما هو المعهود في الشعر، فجعلَ صورةً للإكرام بالشراب، وصورةً للإكرام اعتدنا أن نلقاها في غير هذا الباب، وهي الكَرُّ بالخيل**، فقد اعتدنا أن نَلقى ذلك في باب الحماسة، لكن امرؤ القيس أتى بها هنا في باب الإكرام والسخاء، وهذا هو النادر. فهذا البيت بقِسمَيه مبناه على (الإكرام) كما كان البيتُ السابق مَبناه على اللذة.

ومن الغريب المُلفت أنّ امرأ القيس في البيت السابق أتى بالخيل وجعلَها لأجل (اللذة) وفي هذا البيت الذي نحن فيه أتى بالخيل كذلك ولكنه جعلها لأجل (الإكرام) ولم يَجعل القِتالَ غايةً مستقلة يَفخر بها كما هو السائد، فكلامه يدور كلُّه في اللذة والإكرام، وهذا يؤكد على ملوكية هذا الماضي الذي يَتحسر عليه، ويؤكد على أنه يُصوِّر حياةَ الاستقرار التي كان يَنعم بها في مُلك كندة، ثم بعد هذه الحياة يقال له (كبرت ولا يحسن اللَّهو أمثالُك) وكأنه لم يَعِشْ هذه الحياة الملوكية!

وهذا البيت مع الذي قبلَه قد وقعَتْ فيهما حادثةٌ نقدية مشهورة، تكشف عن سِرٍّ من أسرار فَهْم الشعر، ولكنها تكشف-كذلك-عن حقيقةٍ في تاريخنا الأدبي النقدي، وهي أن **الفهم اللغويَّ المجرَّد المتنكبَ طريقَ فهمِ الشعر من حيث كونه شعرًا حاصلٌ منذ وقت مبكر في تاريخ لغتنا، وليس أنه مشكلة عصرية**، فهناك مَن عاب هذين البيتين بعدم التناسب في المعنى، فجعلَ المعانيَ فيهما من المُفَرَّق المنفصِل، وكان هذا بالنظر إلى ظاهر الكلام وما يشبه به كلامًا آخر، فنَظر بعضُهم في البيت الأول إلى (ركوب الجواد) فحمله على الحرب كما هي أكثرُ سياقاتِ ذِكر الخيل، ونَظر إلى (كَرِّ الخيل) في البيت الثاني فحمله على الحرب كذلك، ثم رجع إلى البيت الأول فنظر إلى (تبطن

الكاعب) وواضح أنه في اللذة، وانتقل إلى البيت الثاني فنظر إلى شراء الخمر فحمله على اللذة والسُّكر، وقال كان ينبغي أن يُوضَع كلُّ معنًى مع لِفْقِه؛ فيقال:

كأني لم أَركب جوادًا ولم أقل لخيليَ كري كرة بعد إجفالِ
ولم أسبأ الزقَّ الروي لِلَذَّةٍ ولم أتبطن كاعبًا ذات خلخالِ

وقد كَشَفَ المتنبي عن الخطأ الذوقي في هذا النقد، ففي كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) صَنَعَ ابنُ الأثير بابًا في التناسب بين المعاني وفَصَّل فيه صورَ التناسب ثم قال[1] **(وهذا الباب ليس في علم البيان أكثر منه نفعًا، ولا أعظم فائدة. ومما جاء من هذا الباب قول أبي الطيب المتنبي:**

وقفتَ وما في الموت شكٌّ لواقِفٍ كأنَّكَ في جَفْنِ الرَّدَى وَهْوَ نائمُ
تَمُرُّ بِكَ الأبطالُ كَلْمَى هزيمةً ووجهُكَ وَضّاحٌ وثَغْرُكَ باسِمُ

وقد أُوخذ على ذلك، وقيل: لو جَعَلَ آخِرَ البيت الأول آخِرًا للبيت الثاني وآخِرَ البيت الثاني آخِرَ للبيت الأول لكان أَوْلى.

ولذلك حكاية، وهي أنه لما استنشده سيفُ الدولة يومًا قصيدتَه التي أَوَّلُها (على قدر أهل العزم تأتي العزائم) فلما بَلَغَ إلى هذين البيتين قال: قد انتقدتُهما عليك كما انتُقِدَ على امرئ القيس قولُه:

كأني لم أركبْ جوادًا لِلَذَّةٍ ولم أتبطن كاعبًا ذات خَلخالِ
ولم أسبأ الزِّقَّ الرويَّ ولم أقلْ لخيليَ كُرِّي كرةً بعد إجفالِ

فبيتاك لم يلتئم شطراهما، كما لم يلتئم شطرا بيتي امرئ القيس، وكان ينبغي لك أن تقول:

---

(١) ٣ / ١٦٥ ت أحمد الحوفي وبدوي طبانة ط نهضة مصر.

وقفتَ وما في الموت شكٌّ لواقفٍ ووجهُكَ وَضّاحٌ وثَغْرُكَ باسِمُ
تَمُرُّ بِكَ الأبطالُ كَلْمَى هزيمةً كأَنَّكَ في جَفْنِ الرَّدَى وَهْوَ نائمُ

فقال المتنبي: إن صَحَّ أنّ الذي استَدرك على امرئ القيس هذا هو أعلمُ بالشعر منه فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأتُ أنا، ومولانا يعلم أنّ الثوبَ لا يَعلَمُهُ البزازُ كما يَعلَمُه الحائكُ؛ لأنّ البَزّازَ يَعرف جملتَه، والحائكَ يَعرف تفاصيلَه، وإنما قَرَنَ امرؤ القيس النساءَ بلذة الركوب للصيد؛ وقَرَنَ السماحةَ بسباء الخمر للأضياف بالشجاعة في مُنازلة الأعداء، وكذلك لَمّا ذَكَرتُ الموتَ في صدر البيت الأول أَتبَعْتُه بذِكر الرَّدَى في آخره، ليكون أحسنَ تلاؤمًا، ولَمّا كان وجهُ المنهزم الجريح عبوسًا وعينُه باكيةً قلتُ «ووجهك وضاح وثغرك باسم» لأجمع بين الأضداد.) اهـ

ونستفيد من رواية ابن الأثير للقصة، فوق الفائدة في شرح البيتين، قولَ المتنبي (**الثوب لا يَعلَمُهُ البزازُ كما يَعلَمُه الحائكُ؛ لأن البَزّازَ يَعرف جملتَه، والحائكَ يَعرف تفاصيلَه**) ففيه إشارة عزيزة إلى أنّ الشاعر الذي يُحسِن تحليلَ الشعر ونقدَه هو فوق الناقد الذي يَنشغل بتحليل الشعر دون صناعته، والعبرة في هذا بالأداة التي يستعملها كلٌّ ومنهجِ التذوق، وليست في عين قول الشعر، فربما كان من النقاد أَلْمَعِيٌّ فاهِمٌ يُسَلِّم للشعراء ويَفهم طرائقَهم، وإنما العيب في الناقد الذي يَنظر إلى المعنى نظرًا عقليًا مِن خارج، ولا يَدخل مَداخِلَ الشاعر، فلو تحقق وجود الناقدُ الذي يَدخل مَداخِلَ الشاعر ويَنظر بعينه فهو سالِمٌ من هذا العيب وإن لم يكُ شاعرًا.

وقد أورد ابنُ رشيق هذه القصة بصيغةٍ مختلفة يَحسُن أن أُورِدَها لما فيها من زيادة الفائدة، وابنُ رشيق أقدم من ابن الأثير وإنما أوردتُ نصَّ ابن الأثير أولًا لأنه نسب الردَّ على النقد إلى المتنبي نفسه وفي ذلك أمارة ابتدائية إلى قيمة النقد.

يقول ابن رشيق[١] (ومن المُفرَّق المنفصل قول امرئ القيس:

كأني لم أركبْ جوادًا لِلَذَّةٍ ولم أتبطن كاعبًا ذات خَلخالِ
ولم أسبأ الزِّقَّ الرويَّ ولم أقلْ لخيليَ كُرِّي كرةً بعد إجفالِ

وكان قد وَرَدَ على سيف الدولة رجلٌ بغدادي يُعرف بالمنتخب-لا يَظهر إن كان على اسم الفاعل أو المفعول-ولا يَكاد يَسلم منه أحدٌ من القدماء والمحدثين، ولا يُذكر شعرٌ بحَضرته إلا عابَه، وظهر على صاحبه بالحجة الواضحة، فأُنشد يومًا هذين البيتين، فقال: قد خالَفَ فيهما وأَفسَدَ، لو قال:

كأني لم أركبْ جوادًا ولم أقلْ لخيليَ كُرِّي كرةً بعد إجفالِ
ولم أسبأ الزِّقَّ الرويَّ لِلَذَّةٍ ولم أتبطن كاعبًا ذات خَلخالِ

لكان قد جمع بين الشيء وشَكلِه بذِكر الجَواد والكَرِّ في بيت، وذِكر النساء والخمر في بيت، فالتبس الأمرُ بين يَدَيّ سيف الدولة، وسَلَّمُوا له ما قال، فقال رجلٌ مِمَّن حَضَر: ولا كرامة لهذا الرأي، اللَّهُ أصدق منك حيث يقول: ﴿إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ ﴿١١٨﴾ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَؤُا فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ ﴿١١٩﴾﴾ **فأَتَى بالجُوع مع العُرْي ولم يأت به مع الظمأ، فسُرَّ سيفُ الدولة، وأجازه بصِلَةٍ حَسَنَةٍ.**

قال أبو عليّ صاحب الكتاب: قول امرئ القيس أَصوَبُ، ومعناه أَعَزُّ -أو أغزر- وأغرب؛ لأنّ اللذة التي ذكرها إنما هي الصيد، هكذا قال العلماء، ثم حكى عن شبابه وغِشيانه النساء، فجمع في البيت معنيين، ولو نَظَمَه على ما قال المُعتَرِض لَنَقَص فائدةً عظيمة، وفضيلةً شريفة تدل على السلطان، وكذلك البيت الثاني: لو نَظَمَه على ما قال لَكان ذِكرُ اللذة حَشْوًا لا فائدة فيه؛ لأنّ

---

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده ٤١٤ ت النبوي شعلان.

الزِّقَّ لا يُسبأ إلا لِلَذَّة، فإن جَعَلَها الفُتُوَّةَ كما جعلناها فيما تقدم الصيد قلنا: في ذِكر الزِّقِّ الروي كفاية ولكنّ امرأ القيس وصف نفسَه بالفتوة والشجاعة بعد أن وصفها بالتملك والرفاهة.) اهـ

وقد استفدنا من رواية ابن رشيق للقصة أنّ صاحب الاعتراض هو شخصٌ يُكثِر التَّعرُّض للشعر بالنقد، وهذا فيه إشارة إلى فسادِ كثيرٍ مما يقول؛ ذلك أنّ الشعراء الفحول ليس من اليسير أن تُحصِي عليهم الأخطاءَ الكثيرة، فإذا وجدتَ من نفسك الإقبالَ على الكثير من هذا في شعرهم، ووجدتَ أنه يَسلم لك الكثير، فاعلم أنكَ إلى الزلل في التخطئة أقربُ منكَ إلى الإصابة؛ فإنهم لم يَصِيروا فحولًا ولم تَبْقَ فحولتُهم على طول هذه القرون اعتباطًا.

وقد استفدنا كذلك من رواية ابن رشيق استحضارَ هذا المثال القرآني العظيم؛ فقد اجتمع في عبارة واحدة ذِكرُ الجوع والعُرْي، وفي العبارة التالية ذِكرُ الظمأ والتعرض إلى الشمس، والذي يَنظر إلى النص بغير النظر الفاحص في سياقه الخاص فإنه يُلحقه بالسياقات الشائعة العامة فيَرى الاتساقَ في اجتماعِ الجوع والظمأ، واجتماعِ العُرْي والتعرض إلى الشمس.

ولم يشرح ابنُ رشيق وجهَ ذلك الجمع في القرآن وإنما اكتفى بالاحتجاج به دون بيان الوجه البياني، وقد بيَّن ذلك الطاهرُ بن عاشور في كلامه حول هاتين الآيتين من تفسيره النفيس (التحرير والتنوير) فقال **(وقد قرن بين انتفاءِ الجوع واللباس في قوله «أن لا تجوع فيها ولا تعرى» وقرن بين انتفاء الظمأ وأَلَم الجسم في قوله «لا تظمأ فيها ولا تضحى» لِمُناسبةٍ بين الجوع والعُرْي، في أنّ الجوع خُلُوُّ باطنِ الجسم عما يَقِيه تَأَلُّمَه وذلك هو الطعام، وأنّ العُرْي خُلُوُّ ظاهرِ الجسم عما يَقِيه تَأَلُّمَه وهو لَفْحُ الحَرِّ وقَرصُ البرد، ولِمُناسبةٍ بين الظمأ** وبين حرارة الشمس في أنّ الأولَ أَلَمُ حرارةِ الباطن، والثاني أَلَمُ حرارةِ

الظاهر، فهذا اقتضى عدمَ اقتران ذِكر الظمأ والجوع، وعدمَ اقتران ذِكر العُرْي بأَلَم الحَرِّ، وإن كان مقتضى الظاهرِ جمعُ النظيرين في كليهما، إذ جَمعُ النظائر من أساليب البديع في نظمِ الكلام بحسَب الظاهر، لولا أنْ عَرَضَ هنا ما أَوْجَبَ تفريقَ النظائر.) اهـ

فالأنسب في هذا السياق القرآني الخاص هو (جوعان وعريان) فهو متألم بالجوع في بطنه وبالعُرْي في بدنه، و (ظمآن وحرّان) فباطنه يتأذى من الحر وظاهره يتأذَّى من الحر.

وفي روايةِ ابن رشيق -كذلك- تنصيصٌ على الغاية مِن ذِكر امرئ القيس هذا القسمَ من القصيدة، وهذه الغاية بدورِها تَدعم ما وقفنا عليه من الغرض العام للقصيدة حين تَمَثّلْناها تامةً في القراءات الأولى، ونصُّ ابنِ رشيق هو قوله (ولو نظمه على ما قال المعترِض لنقص فائدةً عظيمة، وفضيلةً شريفة تدل على السلطان!) فانظر كيف فَطَنَ ابنُ رشيق إلى الغاية التي أرادها امرؤ القيس مِن ذِكر جواد اللذة ومتعة الكاعب، فهو لم يُرِد مِن الجواد ما يذهب إليه الذهن، بل ولم يرد من متعة الكاعب مجرد المتعة، وإنما أراد من جواد اللذة ومتعة الكاعب الإشارةَ إلى شيء أبعد؛ هو السلطان الذي ذهب!

وفائدة أخرى نأخذها من رواية ابن رشيق، وهي قوله **(ولو نَظَمَه على ما قال المُعتَرِض لَنَقص فائدةً عظيمة، وفضيلةً شريفة تدل على السلطان)** فقد انتبه إلى أنّ الترتيب المقترح للمعاني فضلًا عن كونه سيُضَيِّع المعنى العزيزَ الرفيع الذي أراده امرؤ القيس فإنه سيُوقعنا في عَيب بيانيٍّ آخر هو الحشو.

وقد أطلتُ البيان والنقل في هذا الموضع ليتبيَّن لك **أنه ليس كلُّ نَقْدٍ قديم يُعتَبَر ويؤخَذ به، فمصيبة الفَقْر في التحليل الأدبي وعدم الفَهْم عن الشعراء قديمةٌ!** هذا فضلًا عن أنّ تخطئة الشاعر الفحلِ ليست بالأمر الهَيِّن الذي يؤخذ

فيه بالظواهر القريبة للكلام دون الغَوْص في أسرار النظم.

وهنا كلمة في الفن وفي عيار استقامة النص لابد منها، أَختِم بها هذا البيان، فأقول: **إنّ مثل هذا النوع من النظر في (تناسب المعاني) إنما يُرجَع فيه إلىٰ (السياقات) فحين تقول كان ينبغي أن يَضَعَ الجملة كذا مكانَ الجملة كذا فأنتَ، في الحقيقة، تُرَجِّح سياقًا على سياق، وهنا يحصل الزَّلَلُ حين لا يُحسِن الناقِدُ (ترتيب السياقات) أو (إدراك السياق الخاص للنظم) والخطأُ كلُّ الخطأ أن تَغفل عن السياق الخاص الذي يقضي به نظمُ كلامٍ بعينه أو قصيدةٌ بعينها فتُحاكِمَ هذا النصَّ إلى سياقٍ عام مأخوذٍ من استعمالٍ أَغْلَبِيّ، وهو الخطأ العظيم الذي وقع فيه مَن انتقد هذين البيتين لامرئ القيس؛ فقد نظر إلى السياقات العامة الكثيرة وحاكم إليها النصَّ الخاص للشاعر، في حين أنّ النصَّ يَتبع-بالمقام الأول-السياقَ الخاص لكلام امرئ القيس في هذه القصيدة بعينها، وقد تبَيَّن لكَ وجهُ ذلك كلِّه فيما سبق.**

ويستمر امرؤ القيس في توابع (كأني) فيقول:

٣٩-ولم أَشهَد الخَيلَ المُغِيرَةَ بالضُّحَى   على هَيْكَلٍ نَهْدٍ الجُزارَةِ جَوّالِ

قوله (أشهد) أي أكون حاضرًا شاهدًا مُشاركًا. والخيل يريد بها هنا أصحابَ الخيل، أي الجنود الفرسان.

والمُغيرة اسم فاعلٍ من الإغارة، وسُمِّيَتْ إغارةً لأنها يَحصل بها الغَورُ في العدو، أي الإغراقُ فيه وبلوغُ مبلغٍ من باطنه، ومنه المِغوَار أي الذي يُكثِر الإغارةَ في العدو، ومنها الحبل المُغار لأنك عمَّقتَ جدائلَه في بعضها. ويقول عمر بن أبي ربيعة:

فلَمّا تَقَضّى الليلُ إلا أَقَلَّهُ   وكادَت تَوالِي نَجمِهِ تَتَغَوَّرُ

أي كادت النجوم تُوغِل في الذَّهاب بعيدًا.

والهيكل هو الضخم، وهو وصفٌ لموصوفٍ محذوف هو الفرس، ويريد هنا فرسَه خاصة.

وقوله (نَهْد الجُزارة) الجُزارة هي القوائم، والنَّهْد الضخم، وفي معناها الرواية الأخرى عن الأصمعي كما في شرح ابن النحاس (عَبْل الجُزارة) فهو يريد أنّ قوائمه غليظةٌ صُلبة، يعني أنّ عظامَه سميكة قوية تتحمل الضغطَ عليها والمناورةَ في الحرب.

والجَوّال اسم فاعل من المبالغة في الجَوَلان، يريد أنه نشيط فيَجول ويُكثِر الجَوَلان، فهذه صفةُ فرسه في الحرب.

* * *

في هذا البيت يُشير امرؤ القيس إلى قوة قومه وبأسهم في الغزو، أما في البيتين السابقين فالجَوادُ جَوادُ لَذَّةٍ، والكَرُّ بالجَواد كَرُّ إكرام للأصحاب، **ولو انتبه مَن نَقَضَ البيتين السابقين إلى تحقق هذا المعنى في هذا البيت لَرُبما أعاد النظر في فهم البيتين، فالذي أخذ على المتنبي ما أخذه على امرئ القيس كان يريد أن يُخلِص من البيتين السابقين بيتًا في الحرب، ولو أنه انتبه إلى هذا البيت الثالث لوجَدَ أنه قد أُخلِص للحرب، وأن البلاغة كلَّ البلاغة في أن يكون البيتان السابقان على الوجه الذي أنشده عليهما الشاعر، ليَحصل في الأخير ثلاثةُ أبيات في ثلاثة أبواب؛ يكون البيتُ الأول في المتعة بالصيد والكاعب، ويكون البيتُ الثاني في إكرام الأصحاب، ويكون الثالثُ في الحرب والغزو، فكان نظرُ هذا المُنتَقِد حاصلًا إلى البيتين فقط مفصولَين عن سياقهما. لكن-كما ذكرتُ لكم-مشكلةُ فَهْم الشعرِ مشكلةٌ قديمة.**

يَذكر الشُّرّاح أنّ قوله (بالضحى) إنما هو لأجل أنّ الإغارة حين تكون بالضُّحى فإنها تكون على غِرَّةٍ من القوم المُغار عليهم، والقول بالغِرَّة في

الضُّحى غريب، فهو على خلاف ما يُعرَف عن القتال في العرب وأنه يكون بالضُّحى؛ يَلتقي الفريقان يَستعلنان، ثم إنّ ما ذَكَره الشُّرّاح هو-عند التأمل- لا معنى له في هذا السياق الذي يَذكر فيه ماضيَه ويُعَدِّد صورًا من لهوه وصورًا من مآثره ومآثرِ قومه، **فالمعنى الذي ذكروه لا يتحقق به شرطُ شرف المعنى في الشعر**، لأنه يَتحسَّر على مجدٍ ذاهبٍ، وهذا المجدُ لا يَتحقق بذِكر الإغارة على أقوامٍ في حين غِرَّةٍ، وإنما الذي يَلِيق بهذا السياق هو أن تكون الإغارة في الضُّحَى لأجل مُعالَنة الآخرين وعدم مُباغَتَتِهم، إذ القتال يكون في الضُّحى ويلتقي الفريقان مُستَعلِنَين، أي على العكس مما ذكروه، وهذا نجده في شعر امرئ القيس نفسِه في قصيدته الميمية التي أولها (لِمَن الديار غشيتُها بسُحامِ) إذ يقول:

وأنا المُنَبِّه بعدَ ما قد نَوَّمُوا وأنا المُعالِنُ صَفحةَ النُّوّامِ

وهو نفس المعنى الذي فَخِر به أبو فِراس الحمداني إذ يقول:

ولا أُصبحُ الحَيَّ الخَلُوفَ بِغارَةٍ ولا الجيشَ ما لم تَأْتِهِ قَبْلِيَ النُّذْرُ

يقول أبو فراس إنني لا أُباغِتُ الأحياءَ التي تَخلَّفت في الديار عن الحرب، ولا أُباغِتُ الجيشَ الذي خَرج للحرب إلا بالنُّذُر، فهو يتحدث عن جيشٍ يقابل جيشَه، وهذا هو ما يُفخَر به في هذا السياق خاصة وليس المُباغَتَة.

ولا يَغِبْ عن ذهنِكَ أنّ أكثرَ التفسيرات المغلوطة التي نجدها في الشروح اللغوية إنما سببها أنّ الشُّرّاح ينشغلون ابتداءً بالبيان اللغويّ وليس البيان الشعريّ، فيفسِّرون المعانيَ محدودةً بالبيت، أما سياق القصيدة فإنه ليس منهم ببالٍ لأنه عَمَلُ مَن يُفسِّر القصيدة من حيث كونها قصيدةً وليس من حيث كونها مجموعًا من الألفاظ.

يقول لقد بلغَتْ بي الحال أن تقول لي البسباسة هذا الكلام وكأني لم أتمتع

في مُلك كندة بركوب جوادي للصيد، وكأني لم أتمتع بفتاةٍ كاعِبٍ متزيِّنة لي، وكأني لم أُكرِم أصحابي بسباء الخمر وبإغاثتهم بخيلي، وكأني لم أَحضر الغزوَ في الضُّحى في جيشٍ من الفرسان وأنا على فرسٍ يَمتاز عن سائر الخيل بضخامته، وغِلَظِ قوائمه، ونشاطه في الحرب. .

وانظر كيف لم يَفُت امرأَ القيس أن يَمدح فرسه الذي هو آلةُ حربه، ففي ذلك إشارة إلى إعداده للحرب، وأنه يُعِدُّ لها هذا الفرسَ المميَّز، فجعل له هنا نصفَ البيت، ثم أسهب في وصفه فقال:

٤٠-سَلِيمِ الشَّظَى عَبْلِ الشَّوَى شَنِجِ النَّسَا لَهُ حَجَبَاتٌ مُشْرِفَاتٌ على الفَالِ

الشَّظَى جمع شَظاة، وفي تفسيرها وتحديدها كلامٌ كثير، وأكثرُ الكلام على أنها عَظْمةٌ، والبعضُ يقول إنها عَصَبٌ، فمَن قال إنها عظمة قالوا هي عُظَيمة لازقة بالوظيف، وقال بعضُهم بالركبة-هو ما نسميه نحن في دارجتنا «الصابونة» وهي تلك العَظْمة المجموعة المستقلة فوق مَفصِلَي الركبة وتُشبه الصابونة في حجمها وانزلاقها والله أعلم-وقال أبو عبيدة: في رؤوس المِرفَقَين إبرةٌ، وهي شَظِيَّةٌ لاصقة بالذراع ليست منها، قال: والشظى عَظمٌ لاصق بالركبة، فإذا شَخَصَ-أي بَرَزَ-قيل شَظِيَ الفرس، قالوا: وهذه العظمة قد تنتقل عن مكانها فلا يَتحمل ذلك الفرس. وقيل الشظى عَصَبٌ صِغارٌ في الوظيف، لكن أكثرُ كلامهم على أنه عَظم، فالله أعلم. فالمراد من قوله (سليم الشظى) أنّ هذه العظمة التي يذكرونها لا تَتعرض في هذا الفرس القوي لإصابة شائعة يعرفونها، وكأنّ الفرسَ مِن قوته ودُربته بالقتال ليس من السهل أن يُصاب بتلك الإصابة.

قوله (عبل الشُّوى) العبل هو الممتلئ الغليظ، ومنه اسم «عبلة» محبوبة عنترة العبسي، فالفتاة العبلة هي المُدمَجَة الممتلئة، والشُّوَى جمع شَواة، وهي

الأطراف التي ليست بمَقتَلٍ، يقال رماه فأشواه، أي أصاب شيئًا من أجزائه المتطرفة ولم يُصِبه في مقتل، فهو يُطلَق كذلك على أطراف الرأس وعلى جلدة الرأس، ولكنه ليس مُرادًا هنا وإنما المُراد هو الأطراف السُّفلى فقط أي قدماه ويداه، ففرسه غليظة المفاصل والتكوين من الأسفل، أي إنّ وَحَداتِ العِظام وملتقاها ضخمة، مما يدل على قوة أَسْر، أي قوة شدِّ العظام ببعضها وقوة ثباتها وارتكازها في أثناء القتال.

وقوله (شَنِج النَّسا) الشَّنَج هو التَّقبُّض، والنَّسا هو عِرْقٌ يَخرج من الوَرِك فيَسري في بطن الفخذ، ومنه إلى الساق، ويَنحرف في الكعب، وهو معروف، نقول في كلامنا فلان مريض بعِرق النَّسا، والعامة يُخطئون ويقولون النِّسا بكسر النون لأنهم لا يعرفونَه فينطقون بأشبه الألفاظ إليه بأذهانهم. وهذا العِرق يتشنَّج أي يَتقبَّض ويَشتَد ويَبرز حين تَشتَد العضلات فتنفلق ويَجري بينها هذا العِرق بارزًا كأنه الحَيَّة، فإذا ضَعُفَتْ العضلات وترهَّلَتْ استرخى واختفى أو كاد، بحسَب مرتبة الضعف والارتخاء.

وقوله (له حَجَباتٌ مُشرِفاتٌ على الفال) الحَجَبات جمع حَجَبة، وهي رأس الوَرِك، وهي مَبيتُ عظمة الوَرِك في الحوض، فالحجبات مُشرِفاتٌ على الفال أي مستعليات، والفال هو عِرق يَخرج من رأس الوَرِك، وقيل هو اللَّحْمة أو المُضَيغة التي اكتنفَت الذَّنَبَ، فاللّه أعلم، والمراد هو تصوير ارتفاع عظام الورك، فهي عالية على ما حولَها، ولكنه عرَّف هذا بصورة لم أستطع تصورَها تَصَوُّرًا يرضيني، وهي ارتفاع هذه العظمة على شيء آخر في ظهر الفرس أو مؤخَّرِه، ثم هو مُقعَّر الظهر.

* * *

يقول إنّ هذا الفرس سليمُ الشظى، أي إنّ هذه العظمة التي في الركبة

لا تنحرف أو تنخلع بسهولة أي لا تصاب بهذه الإصابة الشائعة، فيَضعُف الفرسُ أو يَعجِز عن الحركة كما يقع في الخيل الأخرى، وأما أطرافه وحوافره ومفاصله فغليظة قوية، وأما عضلات أفخاذه فشديدة مشدودة حتى أنّ عِرق النَّسا بين العضلات مُتَقَبِّض مشدودٌ يجري بينها كأنه يجري فوق الجلد حتى كأنه حيَّة، وأما عظام فَخِذَيه فعالية، وظهرُه مُقَعَّر، فهذه من الصفات الممدوحة في الخيل عند العرب؛ تَقَعُّر الظهر وارتفاعُ الجزء الأخير منه. وامرؤ القيس سيصف هذا مرة أخرى في البيت التالي، لكن من جهةٍ أكثر إجمالًا ووصفًا لعموم الهيئة، فيقول:

٤١-وصُمٌّ صِلابٌ ما يَقِينَ مِن الوَجَى كأنّ مَكان ٱلرِّدْفِ مِنهُ على رالِ

الواو في قوله (وصُمٌّ) عاطفةٌ على (حَجَبات) من البيت السابق، أي له حَجَباتٌ وله صُمٌّ صِلابٌ. والصُّمُّ الصِّلاب هي أوصافٌ لِمَوصوفٍ محذوفٍ هو الحَوافِر، أي له حوافرُ صُمٌّ صِلاب، والصُّمّ هي الكثيفة الثقيلة، فهي صَمّاء مُصمَتَة ليست خفيفةَ النسيج، والصِّلاب يريد أنها مع كثافتها فهي صُلبة كالمِطرقة، وفي رواية (وصُمٌّ حَوامٍ) أي تَحمي نسورَه من الإصابة، والنُّسور لَحمةٌ في تجويف الحافر.

وقوله (ما يقين من الوجى) أي لا يَتَّقِين الحَفا وإصابةَ باطن الحافر وذلك لشدة صلابتها ولِبُعد موضع الإصابة بفضل ارتفاع الحافر، فحافرها صُلب مرتفع، والمعنى أنها لا يُخشَى عليها من ذلك، كما تقول فلان ما يَشتكي مِن مشقَّة السَّير، أي هو قادرٌ عليه، فكذا قوله ما يَقِين من الوجى لأنّ الصُّمَّ الصِّلابَ لا تُصاب بالوجى أصلًا.

وقوله (كأن مكان الردف منه على رال) الرأل هو صغير النعام، والرِّدْف هو الرَّديف، أي الذي يَركب خَلْفَ الراكب الأول، وقوله (على رال) أي على

ظهر رأل، يريد تشبيهَ فرسه في ارتفاع ظهره بَعدَ تَقَعُرِ أَوَّلِه بالصغير من النعام إذ يكون ظهرُه قصيرًا لِصِغَرِه مع كون ذيله مرفوعًا، فكذلك الفرس فإنه ما إن يَتجاوَز ظهرُه مكانَ الراكب إلى مكان الرِّدْف يرتفع فيكون أولُ الظهر فقط هو المنخفض ثم يرتفع بسرعة، وهذا هو سبب ذِكرِه الرِّدْفَ على الخصوص في تحديد المكان.

* * *

البيتُ مُتَمِّمٌ وصفَ خيلِ الحرب في البيتين السابقين، فهذا الفرس له حوافر ثقيلة صمّاء، صُلبة، لا يُخشَى عليها الإيذاء والإدماء، وأما ظهرُ الفرس فمَساحة تَقَعُّرِه محدودة، ثم يَعلو ظهرُه فيكون مكانُ الردف منه كأنه على ظهر نعامة صغيرة، وذلك من علوّ عظامه عند الحوض والفخذين. وهكذا ينتهي من وصف خيل الحرب فيرجع إلى وصف خيل الصيد مرة أخرى فيما يأتي، ليبدأ جزءًا جديدًا من الذِّكرَى.

وامرؤ القيس شغوفٌ بالصيد، ويوم الصيد هو مِن أظهر أيامه التي يَبكي عليها، وقد ذَكَر الصيدَ مُجمَلًا جدًّا في قوله (كأني لم أركب جوادًا للذة) وهنا يُفَصِّله، ولكنه سيفعل شيئًا مختلفًا هذه المرة، بل شيئًا خطيرًا، لو لم تَنتبه إليه لظننتَ أنه يريد ذِكرَ اللَّهو بالصيد كما أراده هناك في قوله (كأني لم أركب جوادًا للذة) وهذا غيرُ مُرادٍ هنا حتى لو ذَكَر فرسَ الصيد، بل حتى لو فَصَّل شديدًا في وصف الصيد، فهو لا يَقصد ذِكر اللَّهو بالصيد فيما سيأتي بالمرة رغم إطالته وصف عملية الصيد! ذلك أَنّه سيضيف إضافةً تُمَيِّز ذِكرَ الصيد هنا عن ذِكره في الموضع السابق؛ فإنه حين قال هذا في السابق كان يَتحسر -كما عرفنا- على أيامه التي امتلأَتْ باللَّهو فذهبَتْ فقالت له بسباسة ما قالت، أما هنا فإنه لا يريد مِن ذِكر الصيدِ اللهوَ، وإنما يريد الإشارةَ إلى قوة سلطان مملكة

كِندة في الماضي، حتى أنه كان لا يَمتنع عليه أن يَصيد في أي حِمًى يشاء!

وهذا فرقٌ كبيرٌ بين ذِكر الصيد هنا وذِكره في «قفا نبك» مع تطابق المطلع في شطرِ البيت؛ ففي المعلقة كان يبكي الذِّكرَى من حيث كونها ذِكرَى، أما هنا فإنه يبكي العزَّةَ والمَنَعةَ اللتين كانت تتمتع بهما مملكةُ كِندة، وقد ذهب عنها ذلك، ومن هنا تُدرِك ضعفَ النَّقد عند مؤلف كتاب «موائد الحيس في فوائد امرئ القيس» حين ذَكر أنّه مما يؤخذ على امرئ القيس أنه يكرر عباراته في أشعاره؛ ولعمري أيكون التقويم بأصالة العبارة في موضعها أم بالإتيان بعبارة لم تأتِ مِن قبل؟! إنما العبرة بأصالة العبارة وقوةِ تَمَكُّنها في موضعها من الكلام؛ إنّ ذلك الأصلَ مِن القوة بحيث جَعَلَ النقّادَ يَستثنون مواضعَ مما يُسَمَّى العيوبَ العروضية مما يكون عيبًا في حقِّ مَن لم يتمكن كلامُه في موضعه، ولعمري-كذلك-أَيَعُدُّون العباراتِ المتكررةَ في القرآن عيبًا لمجرد تَكَرُّرِها؟!

هذا وإنّ الشاعر إذا كان بارعًا كان لديه معجمٌ من التراكيب يَستعمله استعمالًا أصيلًا جديدًا في كل مرة كما يَستعمل معجمَه من الألفاظ المفردة استعمالًا أصيلًا جديدًا؛ وإنما جَعَلْتُ المعجمَ التركيبي من صفات الشاعر البارع دون المعجم اللفظي لأنّ الأخير لا يَعسُر استعمالُه استعمالاتٍ أصيلة، إذ اللفظة الواحدة مادةٌ أُولَى بسيطة تَدخل بيُسرٍ في عددٍ غير متناهٍ من التراكيب والمعاني، وليست كذلك الحال في التراكيب، إذ وقوع العبارة المركَّبة من ألفاظٍ موقعًا أصيلًا في تركيب أكبر بحيث تبدو مع تكرارها جديدةً في موضعها يَقتضي من الشاعر أن يكون واسع المعاني والجَوَلان في بحور الكلام بحيث يَحصل في كلامه موضعٌ للعبارات المتكررة فيكون بها أصيلًا في كل مرة.

والحقُّ أنّ عبارات امرئ القيس التي تكررت في شعره تنقسم إلى قسمين؛ فمنها ما هو في قصائد موضوعة عليه قد اقتبسها الواضِعون لأجل الإيهام بصحة نسبة القصيدة إليه، ومنها ما هو في قصائد صحيحة النسبة إليه، أما القسم الأول فلا كلامَ فيه، وأما القسم الثاني فإنّ الحِسَّ النقديَّ الرهيف لَيَشهَد بجِدَة العبارة في موضعها وقوة تمكنها، ومنها هذا الموضع من تلك اللامية الرائعة إذ يقول امرؤ القيس:

٤٢-وقد أَغْتَدِي والطَّيْرُ في وُكُناتِها لِغَيْثٍ مِن الوَسمِيِّ رائدُهُ خالِ

قوله (أغتدي) هو الخروج في الغُدوة، وهي الوقت من الفجر إلى الزوال، ويُستعمل في شعر العرب مرادًا به التبكير. والواو في قوله (والطير في وكناتها) هي واو الحال. والوكُنات جمع وُكُنَة، ويقال وُكْنات ووُكْنة، ومثلها (وُكُراتِها) كما في رواية، فهي مساكن الطير التي تتخذها في جبلٍ أو حائط، أما الذي في الأرض فهو الأُفحُوص، وهو ما تَفحصه الطيرُ في التراب لتَرقُد فيه لاطئةً بالأرض، كما قال الحادرةُ في عينيَّته الثمينة يَصف مكان جُثُوم ناقته:

فتَرَى بحيث تَوَكَّأَتْ ثَفِناتُها أَثَرًا كمُفْتَحَصِ القَطا لِلمَهْجَعِ

وقال ابن الأعرابيّ الوُكنة هي الموضع يقع عليه الطائر ولا يَثبت فيه، وهذا إن صَحَّ لا يُراد هنا.

والغيث هو العُشب؛ سُمِّيَ غَيْثًا لأنه متسبِّبٌ عن الغَيث وهو المطر. والوسمي هو أول المطر، و(مِن) للسَّببية، أي غيثٌ تسبب عن الوسمي، قال زهير بن أبي سُلمى في لاميته الرائعة في قريب من هذه الصورة:

وغيثٍ مِن الوَسْمِيِّ حُوٍّ تِلاعُهُ أَجابَتْ رَوابِيه النِّجا وهَواطِلُهْ

والرائد هو الذي يَتقدَّم القومَ ينظر لهم مواطنَ الكلأ ومساقِطَ المطر،

والجمع رُوّاد، وإنما قال (رائده خالٍ) يعني أنه يَخلو فيه وليس معه أحد، فمَن نزله وجدَ نفسَه فيه وحدَه.

* * *

البيتُ إشارةٌ قوية إلى ما كان فيه الشاعرُ من عزة قومه ومَنَعَتِهم، فهذا مما يُتَحَسَّر عليه، فبعد أن كان كذلك آلَتْ به الحالُ إلى هذا التدهور والتشريد، حتى بلغ الأمرُ أن تقول له بسباسة إنك كبرتَ وإنك لا يُحسن اللَّهوَ أمثالُك، فهو لم يكبَر في عمره، وإنما تغيَّرَتْ حالُه وضَعُفَتْ شوكتُه، فيقول قد بلغَتْ حالي إلى هذا وكأني لم أكن أخرج في الغدوة والطيرُ في بيوتها أَلهو بالصيد فأنزل بفرسي إلى حِمَى قومٍ أو أقوامٍ يدخرونه لِمُقامِهم-فهو يُشبِه ما نسميه الآن الأمن القومي الغذائي-فيَنزل إلى ذلك المكان وقد اعشوشبَ واخضرَّ، وبلغ من عناية القوم به أنّ مَن ينزله فإنه يَجد نفسَه فيه وحده (رائده خالٍ!).

وربما كانت العِلَّة في ذِكر (الوسميّ) وأنّ العُشبَ قد نبتَ من هذا الوسمي الذي هو أولُ المطر هي الإشارة إلى خُلُوِّ هذا المكان من أي مستفيدٍ منه لأجل شدةِ حمايته، فالعُشب نابِتٌ بالمطر الخفيف الأول، ولم يَقرَبْه أحد، إذ لو كان هناك مَن يَستفد منه ولو مرةً واحدة لم يَصِحّ أن يكون العشبُ فيها هو نفسَه النابت بالمطر الأول.

ويَمتد المعنى في البيت التالي ويَذكر امرؤ القيس علَّةَ خُلُوِّ الغيث على رائده فيقول:

٤٣-تَحاماهُ أَطْرافُ الرِّماحِ تَحامِيًا وجادَ عليهِ كُلُّ أَسْحَمَ هَطّالِ

قوله (تحاماه) أي تتحاماه، وصيغةُ التفاعل تَدل على أنه بين قومين على وجه الاتفاق بينهم فهم إذًا يتسابقون إلى حمايته، أو على وجه التنازع فيَدفع

بعضُهُم بعضًا عنه، أو تَدل على شدة حمايته من قومٍ وليس أنه بين قومين. وعلة المصدر (تحاميًا) هي التشديد ونفي احتمال المجاز.

وقوله (وجاد عليه) هو من الجَوْد، وهو المطر الكثير الذي يُرضِي ويَظهرُ أثرُه بكثرة النَّبْت الذي يَنتفع به القوم، فلا يكون الجَود إلا بالكثرة التي تُحدِث نفعًا، وهذه الرواية أجود من رواية (وصاب عليه) أي قَصَدَه وتَحَرّاه؛ لأنّ الجَود يَشملها وفيه المنفعة التي تَدفع إلى الصَّون والحماية، وهو عين السياق في الكلام. والهَطّال هو المستمر غير المنقطع، كما قال في صدر القصيدة (ألحَّ عليها كلُّ أسحم هَطّالِ) فالأسحم هو الأسود من شدة ما يَحمل من الماء، فهو داكِن شديد الدُّكنة.

* * *

البيت إشارة واضحة وقوية إلى المعنى الذي ذَكرْتُ أنه المقصود في البيت السابق، وهو أنّ امرأ القيس يَنزل إلى حِمًى اقتصاديٍّ وموضعِ أمنٍ غذائيٍّ لأقوام، فيَنزل إلى هذا الموضع لا يَمنعه أحد، ولا تَمَسُّه هذه الرماح التي تَحامى هذا المكان تَحامِيًا، وذلك لشدة سلطان كِندة، **ولن يُفهَم قولُه تحاماه (أطراف الرماح) إلا بفهم ثقافة اللغة التي يتكلم بها امرؤ القيس، وذلك أنّ ذِكرَه (أطراف الرماح) يختزن من المعنى في ثقافة العرب أكثرَ مما نفهمه نحن من ظاهر الكلمة**؛ فتَقصر مُخَيِّلَتُنا على ذات أطراف الرماح، وأنّ مَن يدخل إلى هذا الغيث فإنه تَرشق فيه هذه الأطراف، أما المعنى الزائد من ثقافة هذه اللغة فهو أنه لا مُفاوَضة ولا إنذار ولا أي نوع من أنواع التخيير في حقن الدم مع مَن يدخل إلى هذا الغيث وإنما الخيار الوحيد هو القتل، لأنّ (أطراف الرماح) هو مصطلح له مدلوله في عُرفٍ حربيٍّ للعرب ويُقابِل هذا المصطلحَ لديهم مصطلحُ (أطراف الزِّجاج) والزِّجاج جمع زُجّ، وهو كعب الرُّمح، وكان مِن عُرفِهم في

الحرب أن لو صَدَّر أحدُ الفريقَين كعوبَ الرِّماح فإنّ هذا يعني إشارةً إلى الرغبة في التفاوض وحقن الدماء، فإذا كانوا قد صدَّروا أطرافَ الرماح فهم عازمون على القتال وهو خيارٌ وحيد، ولهذا يقول زهير بن أبي سُلمى في معلقته المشهورة:

وَمَن يَعْصِ أَطرافَ الزِّجاج فإنهُ يُطِيعُ العَوالِي رُكِّبَتْ كلَّ لَهْذَمِ

يقول زهيرٌ إنّ مَن يُعرَض عليه السِّلم وحقنُ الدماء فيأبى إلا الحرب فإنّ الحربَ ستُجبره في الأخير على المُسالَمَة والاتفاق حتى تضع أوزارَها وتُحبسَ الدماءُ السائلة، فالعقل يَقضي أن يُختارَ السِلمُ من الأول.

ويقول عبد يغوث بن الحارث يَرثي نفسَه في قصيدته المشهورة التي سميتُها القصيدة الروح:

وعاديةٍ سَوْمَ الجرادِ وَزَعتُها بكفِّي وقد أَنحَوْا إليَّ العَواليا

فقول عبد يغوث (وقد أنحوا إليَّ العواليا) يريد أنهم قد صدَّروا عواليَ الرماح، فهم إذًا جاؤوا ولا خيارَ لهم إلا القتال، وهذا أدعى لأن يكونوا على أتمِّ صورةٍ للقتال إذ لا يَحضر في نفوسهم احتمالُ المسالمة.

وفي ضوء هذه الثقافة نفسها قول امرئ القيس (تحاماه أطراف الرماح تحاميًا) فهو يقول إنهم قد عزموا الأمر، ووضعوا خيارًا واحدًا لمن يدخل إلى هذا الغيث، وهو قتلُه، فلا يفاوضونه، ولا يُنذرونه، وإنما يَجِد الداخلُ إليه طرفَ الرمح قد استقر بجسمه! **هذا هو المكان الذي دخلتُه أنا غيرَ مُبالٍ**، ففي هذا دلالة بارعة رفيعة على قوته وقوة قومه، لم يَستعمل فيها اللفظَ للدلالة على المعنى، **ولم يَستعمل معنى المعنى، وإنما استعمل فيها معنى معنى المعنى!** فقد دل باللفظ على حرص الأقوام على غيثهم وأنه ثَمينٌ لديهم، ودَلَّ بهذا المعنى على شدة الخطر على مَن دَخَلَه، إما إذا دَخل هو مع هذا وصار يَصيد

هذه المُقَدَّراتِ ويَعبث بها غيرَ مبالٍ فإنّ هذا يَدل على مدى مكانته وعلوِّه وعلوِّ مملكته في نفوس هؤلاء الأقوام، وهذا هو المعنى الأخير الذي أراده الشاعر من الأول فدلَّ عليه بهذه السلسلة البارعة مِن المعاني، ولك أن تتخيَّل الآن لو أنه سَلَكَ النصَّ المباشر على هذا المعنى، ولم يَدُلَّ عليه بالمَسلك الذي رأيتَ، أيمكنك أن تشعر بالهُوَّة الواقعة بين المَسلَكَين؟!

وهذا قد يُقَوِّي كونَ الواو في قوله (وجاد عليه) هي واوَ الحال؛ لأنه يريد أن يَجمع بين حماية القوم لهذا المكان وبين كونه قد جاد عليه كلُّ أسحم هطّال، فهم يَحمونه في الوقت الذي صار فيه مَخزِنًا لثروة معاشهم وإقامتهم، فهذا أشدُّ لحمايته، فإن كان الشاعرُ مع ذلك قد نزل إليه وفَعل ما فَعل فإنه يدل على قوة سلطانه وسلطان مملكته، وهو ما يَتَحسَّر عليه في سياق هذه الغُصَّة.

ويؤكد لك هذا المعنى أنه سيَذكر فيما سيأتي اسمَ المكان الذي سيحصل فيه الصيد، ولم يَفعل ذلك في «قفا نبك» وصحيحٌ أنه قد ذَكر هنا صفةَ الفرس وذَكر صفةَ الصيد ولكنه لم يَفعل إلا بعد أن ذَكر المكانَ ووَصَفَه بما يَدل على مَنَعَة أهله وحمايتهم إياه، وأنّ غيرَه لا يَقدر على أن يَنزل فيه، وأما فهو فيَنزل ويَلهو بالصيد في مُقَدَّراتِ القوم.

ثم يَذكر صفةَ فرسِه فيقول:

٤٤-بِعِجْلِزَةٍ قد أَتْرَزَ الجَرْيُ لَحْمَها كُمَيْتٍ كأنّها هِراوَةُ مِنْوالِ

العجلزة هي الفرس الضخمة القوية الخَلْق. وقوله (أترز) أي أَيْبَس، يقال تَرَزَ اللحمُ أي صَلُب، وقد أترز الجريُ لحمَ الفرس يريد أنه مِن كثرة الجريِ به ضَمُرَ وصَلُبَ لحمُها. والكُمَيْت هو الأحمر الداكن الذي يَضرب بحُمرته إلى السواد، ويعتقدون أنّ الكُمَيْتَ هو الأشدُّ والأَصلب في جلده وحوافِره، فهو الأنسب في هذا المقام.

و(هِراوة المنوال) الهراوة هي العصا الضخمة، والمِنوال هو النَّوْل، وهو الآلة التي يَستعملها الحائكُ في غزل الثوب، فالإضافة للاختصاص، أي الهراوة التي تكون في المنوال، وقيل المنوال هو الهراوة نفسُها، فالإضافة كإضافة الثوب إلى الخَزِّ في قولنا ثَوب خَزٍّ لأَن الهراوة تكون منوالًا وتكون غيرَ منوال كما الثوب يكون خَزًّا ويكون غيرَ خَزٍّ، وقيل المنوال هو الحائكُ نفسُه، فالإضافة فيه للاختصاص، والمعروف الذي يَظهر هو أنّ المنوال هو النَّول فهو آلةُ الغزل، والهراوة تكون منه وهي الخشبة التي يُلَفُّ عليها ما يُنسَج بعدَ أن يَصير ثوبًا، واللَّه أعلم.

وفي رواية (قد أترز الغزوُ لحمَها) وفيها تعريجٌ على كثرة الغزو من عشيرة الشاعر، وهو لا يَظهر في هذا السياق.

* * *

وَصَفَ فرسَه هنا بأنها صُلبة اللحم من كثرة الجري والصيدِ بها، **ففيه إشارة إلى كثرة ممارسته الصيد في تلك الأيام الخاليات**، وفيه مدحٌ لهذه الفرس، فهي يابسةُ اللحم لا دُهنَ فيها، ثم هي كُمَيْتٌ شديدةُ الجلدِ والحافرِ واسعةُ التحمّل، ثم يَختم البيتَ بأنها ثقيلة مصقولة كالأسطوانة الخشبية التي تكون في المنوال يُلَفُّ عليها ما يُغزَل من الثوب؛ وهذه الخشبة تكون مستديرةً تامةَ الاستدارة لِيَتَيَسَّر لَفُّ الثوب عليها، وتكونُ هذه الخشبة جَزْلَةً، فيها لِين، مصقولةَ السطح لكثرة ما يَدور حولَها الثوب، ومثلُه البيتُ الذي في القافيَّة التي رواها له المفضل -وإن كان في النفس حرجٌ منها-:

نُزاوِلُهُ حتى حَمَلْنا غُلامَنا   على ظَهْرِ ساطٍ كالصَّلِيفِ المُعَرَّقِ

فالرَّحْل فيه صَلِيفان عن يمين وشمال، والصَّلِيف هو خشبةٌ أُسطوانية كالعود المستقيم، والمُعَرَّق يعني أنه قد بُرِيَ بَريًا حتى صار كالعِرق.

وتشبيهُه فرسَه بهراوة المنوال هو أول مَن أتى به، كما نَبَّه إلى ذلك محمد ابن سلّام في الطبقات، وهو من التشبيهات العُقم التي لو استعملها أحدٌ على أية جهةٍ افتُضِح أخذُه ولم يكن قد أتى بشيء.

وامرؤ القيس يُبدِع حين يَصف فرسَ الصيد، ويَختصر حين يَصف فرسَ الحرب، **ويروق لأصحاب منهج التحليل النفسي أن يؤسسوا القِباب على الحَبّات، وأن يتخيلوا أشياء بعيدةً جدًّا من دلالاتٍ لا تَحتمل ما تَخَيَّلُوه**؛ فقد يأخذون من ذلك أنّ امرأ القيس ما كان يَهمه في حياته سوى اللَّهو والصيد حتى أنه لمّا ذَكر فرسَ الصيد أطال بذِكره وتفصيلِ أمره، ولما ذَكر فرسَ الحرب اختصره اختصارًا، **وهو إبعادٌ في التعامل مع اللغة ومع النفس الإنسانية ذاتها**، ذلك أنّ كلام امرئ القيس هنا يُفَسَّر-بسهولةٍ وبُعدٍ عن التكلُّف-بأنه كان يَستحضر في ذهنه شواهدَ التَّمَكّن في الماضي، ويَذكر من الحال عكسَ ما صار إليه في الوقت الحاضر، فهو يَبكي على مملكةٍ ضائعة؛ **وإنّ أَبرَزَ ما يكون دلالةً على حال التمكن والقرار والقوة والمَنَعة هو الآثار البعيدة لذلك، تلك التي تدل على تمام الاستقرار والتمكن، وهنا لن تكونَ الحروب والغزوات، وإنما تكون التنعُّم بمثل تلك المُتَع التي هي أمارةٌ على خُلُوِّ البال من الخطر والأوجال (وهل يعمن إلا سعيدٌ مخلَّدٌ قليل الهموم ما يَبيت بأوجالِ؟!)** وهكذا كانت حالُ مملكة كندة، ولم يكن امرؤ القيس في سياق المفاخرة والحماسة كما هو حال الجَمهرة من شعراء العرب، فهذا مما يحتاجون إليه في أوضاعهم، كما أكثر منه عنترة لخصوص حاله، ولو أتى ابنُ ملك كِندة بمثل هذا المعنى في مثل هذا الموضع لكان نزولًا بالكلام وخَطَلًا. تأمَّل ذلك جيِّدًا.

ويَنتقل بنا إلى الصيد وما كان به من المغامرة، **ويُسهِب نوعًا في هذا لأنه يريد أن يُبيِّن كيف كان يَلهو ويَرتع ويَتمتع في أرضٍ قد عرفنا حالَها**؛ فرائدها

خالٍ، وقد تحامتها أطرافُ الرماح تحاميًا، فأنت تحتاج إلى أن تُحضِر في مُخَيِّلتك حالَ هذه الأرض لحظة أنكَ تراه يَحكي بتفصيلٍ قصةَ الصيد بداخلها، إنه يكشف لك البهجةَ التي كان يَعيشها في ذلك الوادي، إنه يُحَصِّل هذه البهجة في أرضٍ مُمَنَّعة لا يَنزلها نازل.. غيرُه!

يقول:

٤٥-ذَعَرْتُ بِها سِرْبًا نَقِيًّا جُلُودُهُ وأَكْرُعُهُ وَشْيُ البُرُودِ مِن الخالِ

ذعرتُ أي أفزعتُ. وقوله (نقيًّا جلوده) أي جلوده بيضاء صافية. والأَكرُع هي الأرجل. وقوله (وأكرعه وَشْي البرود من الخال) أي أكرعه تُشبه وَشْيَ برودِ الخالِ، والخالُ نوعٌ من بُرود اليمن، وقوله (من الخال) هو لبيان الجنس، والتقدير: وأكرعه تشبه البرودَ المُوَشّاة من هذا النوع اليمني من البُرود، وهذا من التشبيه البليغ الذي لا تُستعمَل فيه أداةُ التشبيه.

* * *

امرؤ القيس هنا يُشَبِّه سِرَب الظباء بشيءٍ ربما لم نَرَه لكن يمكننا أن نتخيّلَه وهو البرود اليمانية السوداء المُوَشّاة، فهو يَرَى سوادَ هذه البرود في أَذْرُعِ هذه الأبقار الوحشية، فهل كانت هذه البرودُ سودًا في الأَذْرُعِ فقط أم كان السوادُ يَعُمُّها وفيها وَشْيٌ؟ لا أَقْدِر على تقرير شيء من هذا، وإن كان يَغلب على ظني الأخيرُ وهو أنها في نفسها يَعُمُّها السواد، وإنما شَبَّه سوادَ أَكرُعِ الظباء بهذا السواد، لصفةٍ في سواد هذه البرود، واللَّه أعلم.

يَصِفُ سِربَ البقر الذي يَصيد منه، ويَذكر أنه قد ذَعَرَه، فيصفه بنقاء الجلد أي صفائه وشدة بياضه، ويصفه بسوادِ أطرافه، والإشارة البديعة في هذا الوصف للسِّرب -التي تربط هذا الوصفَ بغرض القصيدة- هي أنه يَستمتع بتلك الطبيعة التي انطلق فيها، لكن ليس لأنها طبيعة وإنما لأنها الطبيعة في

داخل تلك الأرض المَحمِيَّة التي اخترقها بسُلطانه فتَذَكَّر هذه الحالَ الماضية فتحسَّر على ماضيه، فهو يَذكر متعتَه بهذه الطبيعة الرائقة وهي في الحقيقة متعتُه بسُلطانه الذي تقع تحته هذه الطبيعة، يؤكد لك هذا الفهمَ البيتُ التالي لأنه سيَذكر فيه شدةَ عدو السرب وكأنه الخيل فهو يَسعد بمُطاردة الظباء التي تُعدو كأنها الخيل، وسيَذكر فيه اسمَ مكانٍ يَجري فيه السرب، فهو يَحتفي بهذا المكان الذي حصل فيه اللَّهوُ بالصيد في ضمن هذا السلطان الممتد لمملكة كندة، وهذا هو العمود الذي تدور حوله القصيدة كلها، لن تفهم مناسبة هذه التفاصيل الكثيرة إلا إذا كنتَ مستحضِرًا الغايةَ الكبرى التي وقفتَ عليها حين تمثلتَ القصيدة، **وهذا خطيرٌ جدًّا في شعر امرئ القيس خاصة، لأنه كثيرُ التفصيل إلى أَبعدِ حدٍّ، نادرُ التصريح عن غايته، وتلك هي العلَّة في أنّ جمهور ما تجده من الشروح أو الاستشهاد البياني بشعر امرئ القيس إنما هو في التفاصيل لا في موضوع القصيدة الذي يَخفى على الجماهير من القدماء والمُحدَثين.**

وتأمل قولَه (ذعرتُ) إنه يُصوِّر لك انطلاقَه وسعادتَه بهذه الجَلَبة التي يُحدِثها في هذه الأرض، فهو قد ذَكر سِربًا هو الأمن الغذائي والمخزون الاقتصادي لقومٍ أو أقوامٍ لم يجرؤ أحدٌ منهم على أن يَمنعه، إنه يَعِيث في أرضهم ويُحدِثُ جَلَبَةً وذُعرًا وضوضاءَ في مَحمِيَّتِهم ومُقَدَّراتهم، وشأنُهم في الأصل أنهم يتحامونها بالرماح تحاميًا! هذا هو ما يَبكي عليه امرؤ القيس! ويستمر في صناعة هذه الجلبة فيقول:

٤٦-كأنّ الصُّوارَ إذ تَجَهَّد عَدْوَهُ على جَمَزَى خَيْلٌ تَجُولُ بأَجْلالِ

الصّوار-بضم الصاد وكسرها-هو قطيعُ الأبقار الوحشية، وأما قطيعُ الحمير الوحشية فيقال فيها (عانة) وأما جماعاتُ النَّعام فيقال فيها (خِيط) وقد

جُمِع الثلاثةُ في بيتٍ واحدٍ من القصيدة القافيَّة-وقد ذكرتُ أنّ في النفس حرجًا من نسبتها إلى امرئ القيس-:

فقال أَلَا هذا صُوارٌ وعانَةٌ   وخِيطُ نَعامٍ يَرْتَعِي مُتَفَرِّقِ

وقوله (تَجَهَّد عَدوَه) أي اجتهد السربُ في جريه نجاةً من الفرس. وجَمَزَى اسم موضع. والأجلال والجِلال جمع جُلّ، وهو ثوبٌ تُغَطَّى به الخيلُ لأجل أن تُصان من البرد ونحوه.

* * *

هذا البيت يَتصل بالبيت الذي قبله لأنه يُشبِّه الظباءَ التي ذعرها وهي تجري بالخيل التي عليها الأثوابُ البِيض، فهو ما زال في وَصف بياض هذه الأبقار الوحشية أو الظباء، **ولكنه هنا قد وَضَع شيئًا جديدًا فبرع براعةً فائقةً في التصوير، لأنه لا يَصف فقط بياضَها وإنما يصف ما يَنفصل عنها من لَمَعانِ لونِها في ضوء النهار أو الشمس اللطيفة في البكور**، فهي تَجري فيَصدر عنها بياضُها ولَمَعانُ هذا البياض وكأنّ لونَها صارَ أَجرامًا تتعلق بها وتَخفِقُ عنها وهي تجري، فتبدو تلك الظباءُ البيضُ كخيلٍ عليها الأثوابُ البِيضُ تجري وتَخفق هذه الأثواب في أثناء جَرِيها، إنه تصويرٌ في الغاية من البراعة!

لقد كانت هذه الصورة من الحضور في نفسه والحفاوة بها بحيث أطال في وصفها وصَنَعَ لها هذا التشبيهَ المُعجِب، فجَعَل لها هيئةً جديدةً يَراها بعينه، هي هيئة سربٍ من الخيول عليها أثوابٌ بِيض، فهي تَجري على جَمَزَى وتَخفق عليها هذه الأثواب، فانظر كيف كان حضورُ الصورة في نفسه. هذه الصورة، أو قُل الاستفاضة في هذه الصورة، تُبَيِّن كيف استمتع امرؤ القيس بإحضاره أيامَ صيدِه في سياق الدخول إلى أرضٍ مَحمِيَّة، ولهذا أُرَجِّح أنّ الرواية الصحيحة هي المشهورة وهي رواية الأصمعي (على جَمَزَى) لأنّ جَمَزَى اسمُ

موضع، وذِكرُ المكان في هذا السياق وهو تَعدُو عليه الخيل بهذه الهيئة يَتحقق به معنى السلطان والمَنَعة، فهو يَدخل أرضًا مَحمِيَّة، ومِن حفاوته يَذكر اسمَ الموضع، فهذا لَعَلَّهُ الأَوْلى من رواية (على جُمُزٍ خيلٍ) أي على خيلٍ قويةٍ، وأَوْلى من رواية (على جُمُدٍ) والجُمُد ما جَمُدَ من الأرض.

وترى في هذا البيت طريقة امرئ القيس في التشبيه وفي رسم الصورة حين يأخذ في التقييد والنعوت حتى تَتخلَّص لك الصورةُ البديعة التامة؛ فالصوار قد تَجَهَّد عدوَه، فهو في هذه الحال-لا مطلقًا-يُشْبه سربَ الخيل وهي تجول بأجلال-لا مطلقًا كذلك-ولا يَخفى ما في تقديم (إذ تجهَّد عدوَه) من عنايةٍ ببيانِ كامل الحركة في صورةِ السرب، وليس أنه يَصِف بقراتِ السرب في هيئة أجسادِها دون حال الحَركة التي تَلَبَّسَتْ بها.

وفي رواية (إذ تجاهدنَ غُدوَةً) وهي معتبرة، لكن ربما تترجح روايةُ الأصمعي لأنّ التشبيه في هذا البيت يُرَكِّز الذهنَ على الجري وهيئته، وكذلك قد عرفنا أنها غدوة من قوله في مطلع الكلام (وقد أغتدي) ولأنّ التكرارَ للاغتداء هنا يَقتضي شيئًا من الارتباط بين الظباء في الغدوة وبين عَدْوِ الخيل وعليها الأجلال، ولا تَظهر-لي-علاقةٌ بين جَري الصوار في وقت الغدوة وجري الخيل وعليها الأجلال، فبياض الظباء لا يَقِلُّ عن بياض الأجلال حتى نقول-مثلًا-إن الغدوة تُظهِر هذا البياض.

ويستمر في تمتعه بهذا اللَّهو في زمان سلطانِ كِندة، أو نقول يستمر في (تَذَكر) هذه المتعة التي (كانت) حاصلةً في زمان السلطان، ويَصف حصولَ الصيد بما يُشير إلى صفاتٍ حميدةٍ في فرسه فيقول:

٤٧-فَجالَ الصُّوارُ واتَّقَيْنَ بِقَرْهَبٍ طَوِيلِ القَرا والرَّوْقِ أَخْنَسَ ذَيّالِ

القرهب هو الثور الكبير الضخم الذي يقود السرب، ويكون مُسِنًّا، أي

متقدِّمًا في السن. والقَرا هو الظهر. والرَّوْق هو القَرْن. والأخنس هو قصير الأنف، والمقصود منه في الثور هو كثرةُ لحمِ وجهِه وكونُ الوجه عريضًا مكتنِزًا مِن شدة قوته وامتلائه فيكون الأنفُ قصيرًا راجِعًا أو كأنه راجِع. والذَّيّال هو طويلُ الذيل كثيرُ الشعر فيه، وهذا يُشير إلى تَقَدُّم سِنِّ الثور وضخامته وأنه يقود هذا السرب والسرب يَتَّقِي به لأنه أَقواها.

وفي رواية للبيت:

فَخَرَّ لِرَوْقَيْهِ وأَمضَيْتُ مُقدِمًا طُوالَ القَرا والرَّوقِ أخنسَ ذيّالِ

وفيه إشكال كثير في الإعراب والمعنى؛ فلا يَظهر عودُ الضمير في (فخرّ لروقيه) على ما يَصلح العودُ عليه دون تأويلٍ قد يَبعُد، وقيل في (وأمضيتُ مُقدِمًا) أي قتلتُ ثورًا مُقدِمًا، وقيل أي أمضيتُ أنا مُقدِمًا لم يُوقِفْنِي هذا الثور، ولا يَظهر الكسر في (ذيّالِ) إذ أَجرى الكلام على الحال، إلا ما ذكره أبو جعفر النَّحّاس من وجهين لا يخلوان من تعسف ونظر:

الوجه الأول: أن يَجعَل الياء بعد كسرة (ذيال) ياءَ النَّسَب، فهو ثورٌ ذيّالِيٌّ، نسبةً إلى الذيل، ولا يَخفى ما فيه.

والوجه الثاني: أنه على الرفع (هو ذَيّال) وتقف فلا تُظهر علامةَ الرفع، ولا يَخفى ما فيه من جهة المعنى الذي يُخَصُّ فيه النعتُ بالذيّال ويرفع من شأنه دون حاجة، بل يَفسُد به نَغَمُ الكلام.

وثَمَ وجهٌ ثالث: وهو أنّ الخَفض في قوله (ذيالِ) إنما هو على البَدَل من الهاء في (روقيه) لكن تأخّر البدلُ، أي: فَخَرَّ لروقيه، ذيّالِ! ولا أدري ما الوجه في صفة الذيال التي تَجعل الشاعرَ يأتي بها على البدل المتأخِّر بعد الفصل بصفاتٍ كذلك، فضلًا عن أن يَجعل هذه الصفاتِ أحوالًا ثم يَرفع شأن الذيّال حتى يَتجاوز بها الصفةَ والحالَ جميعًا ويأتي بها بدلًا!

وفي رواية أبي عبيدة (فجال الصوارُ واتقين بحالِقٍ) وهو من الذكورِ الضامرُ الشديد.

* * *

انظر كيف يُسهب امرؤ القيس في الحكاية ويُطِيل فربما ينقطع نَفَسُك في المعاني، **وهذا شاهِدٌ على طول أنفاس القدماء عمومًا في المعاني، وعلى طول نَفَسِ امرئ القيس خصوصًا، وإنّ الذي يَنقطع عن غاية القصيدة لن يَفهم ما يريده امرؤ القيس مِن كلِّ هذا التفصيل.**

يصور في هذا البيت مشهدًا مُغرِقًا في التصوير **وإشغالِ العين قبل الذِّهن!** فقد ذَعَر السرب، فعَدَت البقراتُ واجتهدَتْ في العَدْو حتى كأنّها الخيل عليها الأجلال، فجال هذا السربُ جولةً واتَّقَتْ البقراتُ بثور مُسِن ضخمٍ قويّ، اعتادت البقراتُ الاتقاءَ به عند حلول الخطر، فهو قائدُها وحاميها، والشاعر سيَهجم على هذا الثور وعلى تلك البقرات التي تتقِي به، لِيُسقِطَها صَرعى بطعناته، **كل هذا يَجري في هذه الأرض التي تحاماها أطراف الرماح تحاميًا، فرائدها خالٍ! إنه ينشغل ويلهو كلَّ هذا اللَّهو الذي يشغلنا به معه في أرضٍ هذه صفتُها، فينبغي-حتى تفهم ما يقصده-أن تظل عالقةً ببالك صفةُ المكان الذي يُمارَس فيه هذا الانشغال وهذا اللَّهو بالصيد،** إنّ هذا المكان (غيثٌ من الوسمي رائده خالٍ، تحاماه أطراف الرماح تحاميًا) إنّ الشاعر هنا لا يَحكي الصيد في الحقيقة، إنه يَعتمد على أنكَ حاضر الذِّهن مِن الأول بالمعنى الذي فهمناه من مطلع القِسم وهو يقول (كأني لم أركب جوادًا للذة..) فهو يَحكي عن سلطانه وسلطان مملكته على العرب واقتدارِه في ماضيه على ما يريد، يَقُصُّ علينا هذا كلَّه متفجِّعًا على حاله التي تغيَّرتْ حتى قالت له بسباسة ما قالت. فلا تغفل عن هذا.

ولِتَقِفَ على إتقان هذا الشاعر وعِلمِه بما يقول تأملْ ما فعله لَمّا اتَّقت البقراتُ بالثور؛ هل ذَكر أنه قتله؟ هل ذَكر أيَّ شيء من صُنعِه بالثور؟ هل ذَكر حتى أنه طَعَنَهُ طَعْنَةً واحدة فقَضى عليه وتجاوزه إلى البقرات؟ لم يَفعل شيئًا من هذا الذي انتظرنا حكايتَه له بعد قوله (واتقين بقرهب طويل القرا والروق أخنس ذيال) وإنما قال:

٤٨-فَعادَى عِداءً بينَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ وكان عِداءُ الوَحْشِ مِنِّي على بالِ

قوله (فعادى عداءً) ومعاداةً أي والَى موالاةً بين اثنين فصاعدًا، وهو لا يريد هنا الثورَ والنعجةَ بهذا العدد على وجه الحقيقة وإنما يريد أنه ظل يُوالِي في الطعن بين ثورٍ ونعجةٍ، يُشير بهذا إلى كثرة ما أَسقَط من الصيد في هذا اللَّهو. وقوله (وكان عداء الوحش مني على بال) يقول وكانت الموالاة بين الصيد على بالٍ مني، أي على اهتمامٍ مني وعناية، فلا أكاد أَصرع ثورًا حتى أَصرع نعجة ثم أُتبِعُها بثورٍ وهكذا، فكان إكثاري من الصيد على حِرصٍ مني.

* * *

هكذا يقول امرؤ القيس إنني صرتُ أصرع ثورًا فنعجة فثورًا فنعجة، أوالي بين ذلك، وكان ذلك على عنايةٍ مني وحِرصٍ لأنني متمتعٌ في (غيثٍ من الوسمي رائده خالٍ، تحاماه أطراف الرماح تحاميًا!) فهو في الحقيقة لا يريد أن يقول إنني كنتُ حريصًا على المتابعة بين الصيد؛ فهذا لا كبير معنًى وراءه، وإنما هو يَذكر هذا مصحوبًا بغُصَّةِ حَلْقِه المستمرة منذ قوله (كأني لم أركب جوادًا للذة) لأنّ هذه الموالاة في قتل الصيد إنما تَحصُل في ثَرَواتِ أُناسٍ يَحمُونها، فهي تقع في حِمى قومٍ أو أقوام، لأنه دخلها في وقتِ مُلكه وسلطان كِندة، وهو المعنى الذي ابتدأ به هذا الجزء من القِسم إذ قال (وقد أغتدي والطير في وكناتها لغيثٍ من الوسمي رائده خالٍ، تحاماه أطراف الرماح

تحاميًا) فلما سَقطَتْ مملكتُه ساءت به الحال، وحَمَل على كاهلِه عناءَ استرجاعِها، فهو لا يَتصور إلا أن يكون مَلِكًا، وفي أثناء ذلك السَّعي جرحَتْه بسباسة أو نكأت جُرحَه بكلمتها. وهكذا تقف على انضواء كلِّ جزء من أجزاء القصيدة تحت موضوعها الرئيس الذي أنشأ لأجله القصيدةَ.

وهكذا على رواية الأصمعي لم يَذكر ما كان مع الثور، بل ذَكَر ما يَدل بالاقتضاء على أنه قد تجاوزه فصار يَطعن في السِّرب فيُوالي موالاةً بين ثور ونعجة، ولكنه بَلَغَ من الاستهانة بأمر الثور أنه أشار إلى تجاوزه بذِكر ما كان بعدَه، وكأنّ أمرَ تَجاوُزِه لا يَستحق أن يُنَصَّ عليه، ولهذا ترجَّحَتْ عندي روايةُ الأصمعي على روايةٍ أخرى هي (وعاديتُ منه).

وفي رواية (فعاديتُ منها) أي من البقرات وصِرتُ أطعنها، فهذه تُشْبه روايةَ الأصمعي.

وفي رواية (وكان عدائي إذ ركبتُ على بالِ) وهي رواية لا بأس بها، لكن رواية الأصمعي أَلصقُ بالمعنى إذ يكون الشاعرُ في أثناء حصول الصيد والانشغالِ بالوحش نفسِه، ولم يَرجع إلى حديثِ الركوب.

ويُسهِب امرؤ القيس في وصف فرسه وهي تُوالِي بين ثور فنعجة، وامرؤ القيس شديدُ الحفاوة بالعِداء بين الصيد، فيَظهر هذا في وصفه فرسَه في هذه اللحظة، فيَصف ما هي عليه من وُفُور القوة والنشاط، فيَصفها بالعُقاب، وليس هذا هو البديعَ وحدَه فيما سيأتي من الأبيات، فلا يَخفى أنّ امرأ القيس قد أتى بالعُقاب يُشَبِّه بها فرسَه، وأنه صاحب هذا التشبيه البديع كما يعرف القدماء، ولكنه-مع ذلك-أطال الحديثَ عن العُقاب بما يَقطع الصورةَ حتمًا عن الفرس ويَملأ أنفسَنا من العُقاب وفِعالها! ولا يمكننا هنا أن نَغفل عن غايةٍ مستقلةٍ من هذا التصوير تتجاوز أصلَ التشبيهِ، وإن كان أصلُ التشبيه مُرادًا في ضمنها،

هي تلك الغاية التي نجدها في شعر القدماء حين يَذكر الشاعرُ رحلتَه التي قَطع فيها الفيافيَ ممتطيًا ناقتَه، فيصف ناقتَه يُشَبِّهُها بالثور البري، ثم كأنه يَتناسى الناقة فيُطيل شديدًا في ذِكر أحوال الثور مِن تَعاور الأحوال والمخاطر عليه؛ بين شمسٍ، وسَيلٍ، وكلابِ صيدٍ، ويُصارع الثورُ كلابَ الصيد، فتَصرعه في أحوالٍ، ويَصرعها في أحوال، ولكلٍّ من الحالين تَعَلُّقٌ ودلالة بقصد الشاعر من قصيدته، فهو تشبيهٌ، نعم، لكنه يَعْبُر منه إلى ما يُشبِهِ الاستعارةَ التي يَدل عليها المَقام، فيأتي بصورة طويلة تُعادل المعنى الأول الذي يريد، فهو تشبيه خاص طويلٌ يراد منه أكثر من التشبيه الذي نفهمه في علاقته المباشرة، ولذلك قلتُ هو يُشْبه الاستعارة، ولن نقف على هذا النمط من التشبيه في الأمثلة التي نَدرسها في مصنفات البلاغة، وإنما تَجود علينا به نصوصُ أشعارِ العرب، النصوصُ وحدَها هي التي تَجود علينا بمِثل هذا.

امرؤ القيس يُشَبِّه هنا فرسَه بالعُقاب، ولكنه يتجاوز هذا التشبيه بعدُ فيُنشئ حديثًا طويلًا عن العُقاب لا يمكنك أن تَلحظ فيه الفرسَ، وإنما تَلحظ فيه الشاعرَ أكثر مما تَلحظ فيه الفرس! ولا أجدني هنا -في هذا المقام من هذه القصيدة- مُتحرِّجًا من القول بإشارة الشاعر إلى نفسه بحالِ هذه العُقاب، ذلك أنه لا يُمكنك أن تُقنِع نفسَكَ بأنّ الشاعرَ هنا مازال يَصف فرسَه التي يَصيد عليها في (غيثٍ من الوسمي رائده خالٍ، تحاماه أطراف الرماح تحاميًا) في تشبيهٍ مجرَّد، فإنّ المُخَيِّلة قد تجاوزَت الدلالةَ التفصيلية إلى الفرس، بل لقد خفتتْ في المُخَيِّلة الدلالةُ الإجمالية في المشبه به على المشبه، وصارت حالُ العقاب مضيئةً حالَ الشاعر، عبرَ قناةٍ هي تشبيهُ الفرس بالعقاب، تلك الفرس التي صارت تَحكي هي كذلك حالَ الشاعر!

وهذا يتفق مع ما يُسَمِّيه أنصارُ المدرسة الرومانتيكية (الخيال) وهي النظرية

التي أقام عليها «كوليردج» أفكارَ المذهب الرومانتيكي -بالإضافة إلى نظرية التعبير التلقائي عن المشاعر الفيّاضة التي أقام عليها وردزورث مجموعةً أخرى من الأفكار لتجتمع إلى أفكار صديقه كوليردج لتتكون مِن مجموع ذلك مبادئُ المذهب الرومانتيكي- ولا أقول هنا إنّ الشعرَ العربي رومانتيكيٌّ، أو إنّ شعرَ امرئ القيس رومانتيكيٌّ -كما قاله البعضُ- فالشعرُ العربي ليس رومانتيكيًّا وليس كلاسيكيًّا، وإنما يَتحقق فيه أحيانًا ما يَلتقي مع بعض صُوَر الشعر الرومانتيكي، ويَتحقق فيه أحيانًا ما يَلتقي به مع بعض صُوَر الشعر الكلاسيكي، ذلك أنه -كما قلتُ- ليس رومانتيكيًّا وليس كلاسيكيًّا، **وإنما هو شعرٌ عربيّ، يَحصل فيه -أحيانًا- ما لا يُقِرُّ الرومانتيكيون غيرَه، ويَحصل فيه -أحيانًا- ما لا يُقِرُّ** الكلاسيكيون غيرَه، **أما عيارُ الشِّعرِيَّة والشاعِرِيَّة فيه فشيءٌ آخرُ غيرُ ما في الرومانتيكية وغيرُ ما في الكلاسيكية.**

أرجع إلى تصوير العُقاب والإسهاب فيه فأقول: يزداد اطمئناني إلى ما قلتُ من توسيع الدلالة وترقيق الإشارة -الخيال عند كوليردج- بعدم رجوع الشاعر إلى الفرس، فأرى أنه قد جَعَلَ آخِرَ ما في الذهن من هذا القسم صورةَ عُقابٍ صيودٍ شديدةِ الافتراس، تقع تحت قدميها قلوبُ طرائدِها ما بين جافةٍ ويابسةٍ، وفجأة! يُخبِرُ الشاعر عن نفسه صريحًا بأنه يَسعى إلى المجد القديم الدائم الذي لا يَنقطع، وأنه لا يَسعى لأدنى معيشة.. **تُرى هل يمكنني أن أتجاهل هذه الدلالةَ وذلك الاتصال في الصورة والمعنى فأقولَ إنه شيءٌ غير مقصود؟! لا يَسُوغ لنا هنا أن نتجاهل كلَّ تلك الظواهر؛ إسهابٌ في صورة المشبَّه به تنقطع معها صورةُ المشبَّه عن المُخَيِّلة، ثم عدمُ رجوعٍ إلى المشبَّه بعد غِيابه عن المُخَيِّلة، وأخيرًا يأتي الشاعرُ في آخرِ قِسمٍ من القصيدة بصورةٍ نفسه مُسامِتَةً لصورة العُقاب تَحمل روحَها بل تَكاد تَنطِق بمعانيها؛ لا يَسُوغ لي أن**

أتجاهل كلَّ تلك الظواهر لأقول-دون مُبالاةٍ-إنه قد انتهى من تشبيهِ فرسه وابتدأ معنًى جديدًا بالحديث عن نفسه! إنّ هذه القصيدة صرخةُ جرِيح، فتلك العُقاب الصيود هي الجريح، وما أدراك ما جُرحُ العُقاب العزيز!

تلقانا الآن ثلاثةُ أبياتٍ نَغِيب فيها عن الفرس -المشبَّه- لنُحلِّق فيها مع العُقاب -المشبَّه به- فيقول:

٤٩-كأَنِّي بفَتْخاءِ الجَناحَيْنِ لِقْوَةٍ صَيُودٍ مِن العِقْبانِ طَأْطَأْتُ شِمْلالِي

الفتخاء على زنة فَعلاء من الفَتَخ وهو لِينٌ في الأرساغ. واللِّقْوة هي العُقاب السريعة، سُمِّيَت لِقوةً لأنها مِن سرعتها تَتلقى الشيءَ، فهي خفيفةٌ سريعة في الاختطاف. والصَّيُود فَعُول، مبالَغةٌ من الصيد، فهي كثيرةُ الصيد قد أَتقَنَتْه. وقوله (طأطأت) أي خَفَّضتُ، ومنه يقال طأطأ رأسَه أي خَفَضَه.

وقوله (شملالِ) منهم مَن فسَّره بالسريعة، فكلُّ خفيفٍ سريعٍ هو شِملال وشِمِلَّة، فيقال ناقة شِمِلَّة وشِمال وشِملال وشِملِيل، فإن كان على معنى السرعة فيقول السكريُّ كأنه قال (طأطأتُ سُرعَتِي) وهذا لا يُفهَم منه معنًى معتبر، لكن ذَكر الحضرميُّ في شرحه أنّ مَن فَسَّر الشِّملالَ بالسريعة جعلَها صِفةً متأخرةَ للعُقاب الموصوفة بالفتخاء، فليست هي مفعولًا لطأطأتُ.

ومنهم مَن فسَّر الشِّملالَ بالشِّمال، وهي لغةٌ فيها، وعليه فالكسر الحاصلُ فيها هو لمناسبةِ ياء المتكلم، ويكون الشملال منصوبًا على المفعولية لطأطأتُ ومَنَع من ظهور النصب اشتغالُ المَحَلّ بحركة الياء، والمعنى (طأطأتُ شمالي) أي خَفَّضتُ شِمالي.

وبهذا تَجتمع لنا ثلاثة أوجه في الشِّملال؛ الأول أن تكون بمعنى السرعة وتكون مفعولًا لطأطأتُ، وهو مذهب السكري، ولا معنى له.

والوجه الثاني أن تكون بمعنى السرعة كذلك لكن تكون صفةً متأخرة لِلقْوة، ويكون المعنى: كأني طأطأتُ بعُقابٍ فتخاء الجَناحَين لقوةٍ صيودٍ شملالٍ.

والوجه الثالث أن تكون بمعنى الشمال، أي اليد اليُسرى، ويكون المعنى: كأني طأطأتُ شِمالي بعُقاب فتخاء الجناحين لقوة صيودٍ.

أما الوجه الأول فلا معنى له في سياق الكلام فيما يَظهر لي، وأما الوجه الثاني فأجدُني مائلًا عنه، وذلك من جهة تأخير الصفة؛ إذ لم أجد وجهًا لتأخيرها غيرَ متكلّف، ولأنّ الشملال بمعنى السريعة مفهومة من اللقوة كما عرفنا في معناها، فلا يَظهر ما يدعو إلى تخصيصها فضلًا عن مزيد العناية بها بواسطة تأخيرها إلى ما بعد طأطأت في انحرافٍ عن التركيب شديدٍ لابد وأن يكون له سببٌ يُساوِيه. والوجهُ الأقربُ في تأملي هو الوجه الثالث وهو أنه خَفَضَ شِمالَه-أي ذراعه اليُسرى-بعُقابٍ فَتخاءِ الجناحين لقوة صيودٍ، وإن كنتُ لم أقف علىٰ الصورة عِيانًا ولم تَذكر الشروحُ كلُّها سوى ما ذكرتُ من الوجوه اللغوية، فربما كان الذي يَصيد بالعقاب يَحملها على يده اليسرى ويُطلِقها بها إذ يكون ممسكًا بلِجام فرسه بيمينه، واللّٰه أعلم.

***

في هذا البيت يُشبِّه امرؤ القيس فرسَه بالعُقاب، وقد نصَّ المُصنِّفون القدماءُ الأوائل في تأريخ الأدب-كابن سلّام الجُمَحِيّ-على أنّ امرأ القيس هو أول مَن شبه الخيلَ بالعِقبان، وسار عليه الشعراءُ من بعده. ومِن صور الأخذ ما قاله دُرَيد بن الصِّمَّة:

وكلُّ لَجُوجٍ في العِناقِ كأنّها إذا اغتسلَتْ بالماءِ فَتْخاءُ كاسِرُ

وكذلك سلمة بن الخُرشُب الأنماريّ في قصيدته الرائية من المفضليات قال يَمدح فرس عَدُوِّه إنصافًا وبيانًا للحُجّة في هرب عدوه منه:

خُدارِيَّةٍ فَتْخاءَ أَلْثَقَ رِيشَها   سَحابَةُ يومٍ ذِي أَهاضِيبَ ماطِرِ

فالخُدارِيَّة هي العُقاب التي يَضرب لونُها إلى السواد والغُبرة.

وكذلك في قصيدته الميمية التي تَلِي الرائيةَ في ترتيب المفضليات، يقول فيها واصفًا فرسه:

هُوِيَّ عُقابٍ عَرْدَةَ أَشْأَزَتْها   بِذِي الضَّمْرانِ عِكْرِشَةٌ دَرُومُ

أي تهوِي هُوِيَّ عُقابٍ مِن هضبة اسمها عَرْدَة، قد أشأزتها أي استفزَّتها واستخفَّتها عِكرشةٌ دَرُوم أي أرنبةٌ قريبةُ الخَطْو.

يُشبِّه امرؤ القيس هنا فرسَه بالعُقاب التي أطلقها على الصيد وهي خبيرة به، فتطير وتُرخي جناحيها على الهواء ليونةً وتمكُّنًا وتَنقضُّ على فريستها في سلاسةٍ، فهكذا فرسُه التي يُكثِر الصيدَ بها في (غيثٍ من الوسمي رائده خالٍ، تحاماه أطراف الرماح تحاميًا) **ولكنه أَسهَبَ في وصف فرسه والاحتفاء بها، دون أن يَغِيب عن باله الوعاءُ الشعوري والمعنوي الكبير الذي يحتوي كلَّ هذا الكلام.**

وفي روايةٍ (على عجلٍ مني أطأطئ شِملالي) وهي جائزة لائقة، تَلتحم مع قوله (وكان عداء الوحش مني على بالِ). وفي رواية أخرى للأصمعي (دَفوفٍ) مكان (صيودٍ) والدَّفوف هي التي تَقترب من الأرض عند انقضاضها.

ثم إنه -لطول نفَسه الشديد في المعاني دون أن يَغيب عنه المعنى الكليُّ- أَسهَبَ حتى في المشبَّه به وهو العُقاب! فأخذ يَصِفها بما يَنقطع عنده الذِّهنُ الذي لم يَعْتَدْ إطالةَ النَّفَس بالمعاني، وفيه تأكيدٌ لِما ذَكرتُه من الإشارة إلى نَفْسه

بالعُقاب، فقال:

٥٠-تَخَطَّفُ خِزّانَ الشَّرَبَّةِ بالضُّحَى وقَدْ حَجَرَتْ منها ثَعالِبُ أَوْرالِ

تَخَطَّف أي تَتَخَطَّف. والخِزّان جمع خُزَز وهو ذَكَر الأرنب البَرِّيّ، والعرب لا يَعرفون من الأرنب سوى البَرِّيّ. وحَجَرَتْ أي هربتْ واختبأتْ في حجورِها ومساكنها، وفي بعض النُّسَخ بتقديم الجيم جَحَرَتْ. وأما الشَّرَبَّة وأَوْرال فهي أسماء مواضع، ويُروى (الأُنَيعِم) مكان الشَّرَبَّة وهو موضعٌ كذلك.

* * *

هذا البيت في موضع الصفة أو الحال من العُقاب، وقد ذَكَر الحضرميُّ الوجهين احتمالًا، **والظاهر أنه صفةٌ لا حال، لذِكره مكانين يَظهر البُعدُ بينهما بحيث لا يكون الفِعلان-التَّخَطُّف وانجِحارُ الثعالب-حالًا من العُقاب، إذ الحال يَلزم منها اجتماعُ صُوَرِها فيما هي منه، واللّه أعلم.**

يَرسُم الشاعرُ صورةً مزدحمةً للعُقاب، كلُّها تتجه إلى إظهار خطورة هذه العُقاب، فذُكورُ الأرانب تُتَخَطَّف بمَخالبها، والثعالبُ تُسرِع إلى مساكنها، واستَعمل المضارعَ في (تَخَطَّفُ) ليَرسُم في مُخَيِّلَتِنا صورةَ الفعل الذي يَستمر في الحصول، ثم أتى بالفعل (حَجَرَتْ) على الماضي الذي يَنقضي بمجرد تصوره في المُخَيِّلة ليُصورَ سرعةَ اختباء الثعالب ويُشيرَ بقوةٍ إلى خطورةِ هذه العُقاب إذ حَجَرَتْ منها الثعالبُ فباتتْ في حُجُورها، وكأنّ الثعالب تَعلم من العُقاب كثرةَ الصيد لها-أي للثعالب-فهي (صيود) كما وصفَها الشاعر. . فهذه العُقاب هي فرسه التي يَصيد بها، وهذه الفرس هي أداة لَهوِه في (غيثٍ من الوسمي رائده خالٍ، تحاماه أطراف الرماح تحاميًا) **ثم هذه العُقاب هي الشاعرُ نفسه كذلك وهو يُحَلِّق في أرض الأقوام لا يَثنِيه شيء!**

ومن فنيَّة البيت تَقيِيدُه التَّخَطُّفَ بوقت الضُّحَى، فهي لا تَتخذ الظُّلمةَ ستارًا في صيدها، وإنما تصيد بالضُّحى، فهي متمكنةٌ في صيدها، تُعالِن الصَّيدَ ولا تُخاتِلُه، وهي واثقة مِن قُدرتها على الصيد، **وفي هذا تأييدٌ لِما قلتُه من الإشارة الخفيَّة بالعُقاب إلى نفسه**، **وفي شعرِ امرئ القيس ما يَدل على عنايته بذلك المعنى وأنه حاضر في ذكره مآثر نفسه**، ففي قصيدته الميمية التي أولها (لمن الديار غشيتُها بسُحامِ) يقول:

وأنا المُنَبِّه بعدَ ما قد نَوَّمُوا وأنا المُعالِنُ صَفحةَ النُّوّامِ

وهذه الرواية (تَخَطَّف) أَجوَد من الرواية الأخرى (تَصَيَّد) كما لا يَخفى.

ويَختم حديثَه عن العُقاب بتلك الصورة الغريبة العجيبة التي ماتزال مُتَربِّعةً على عرش التشبيه في تاريخ الأدب العربي، يُصوِّر فيها قَدْرًا هائلا من الحِدَّة والشَّراسة والقسوة، وكأنه يَشرح صفةَ (صَيُود) التي ذكرها في أول حديثه عن العقاب، فيقول:

٥١-كأنّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا ويابِسًا لَدَى وَكْرِها العُنَّابُ والحَشَفُ البالِ

العُنّاب هو ثِمار شجرة السِّدْر، والسِّدْر فَصِيلةٌ كبيرةٌ فيها أنواع عديدة ومنها تَخرج ثمار (النَّبْق) التي نَعرِفُها، ويكون لونُ العُنّاب على درجاتٍ من الحُمرة، فيكون بُنِّيًّا إلى الأحمر. وهو قريبٌ من ثمار الزيتون في الحجم والهيئة، أو فيه بعضُ طول فيَقترب من التَّمر غيرِ المستطيل.

والحَشَف هو التَّمر الذابل التالف. وقوله (البالي) هنا صفةٌ كاشفة وليس لإخراج غير البالي، لأنّ الحشف لا يكون إلا باليًا، وإنما ذَكَره تنبيهًا على البِلَى في القلوب اليابسة بوَكْر العُقاب.

وكان الأصل أن يقول (رطبةً ويابسةً) لأنّ القلوب مؤنثة، ولكنه ذَكَّرَ لأنه

محمول على الجنس، أو لِتقديرِ المُذَكَّر كقوله: كأنّ الذي ذَكرتُه من القلوب رطبًا ويابسًا.

* * *

يشبه امرؤ القيس فرسَه بهذه العُقاب الصَّيود التي أكثرتْ من الصيد لإطعامِ فِراخِها حتى صارت قلوبُ الطير في وَكرها متناثرةً، منها الجديدُ الأحمرُ الذي يُشْبه ثمارِ العُنّاب، ومنها القديمُ الذابِل الذي يُشْبه الحشفَ البالي.

وقد اختلفوا في علة ذِكر قلوب الطير خاصة، فقال بعضُ الشُّرّاح إنّ القلوب أَشهَى، وإنّ العُقاب تُقدِّمها لِفِراخها أولًا لتأكلَها، أي تنتزعها قصدًا وتلقيها إليها، فيُشير الشاعرُ بذلك إلى أنها مُطعِمَة، فكذلك فرسُه تُطعِم بكثرةِ ركوبها في الصيدِ، أقول: وهذا خطأٌ في التفسير لأنه لا يَستقيم مع وجود القلوب اليابسة، فهي قلوب متروكة، فكيف تكون أشهى إليها وهي متروكة؟! ولا يَصح هنا أن يُقال إنا تأكل منها حتى تَشبع فهذه هي الزيادة الفاضلة عن حاجتها، لأنّها لو شَبِعَتْ ما صادَت وما استخلصتْ لها القلوبَ من أجساد الطير. ولعل الصوابَ ما قاله البعضُ الآخر وهو أنّ العُقاب لا تأكل قلوبَ الطير التي تَصيدها، فلأجل ذلك هي كثيرةٌ في وَكرها، ففي هذا إشارة إلى كثرة صيدِها، فإذا كانت كذلك كانت شديدةَ المهارة قويةً، فكذلك فرسُه في قوتها واندفاعها ومناورتها الفرائسَ، واللّه أعلم.

وعلى كلٍّ فالبيت إشارةٌ قوية وصورةٌ ثابتة في المُخَيِّلة يَختم الشاعرُ بها الكلامَ عن فرسه التي يلهو بالصيد عليها في (غيثٍ من الوسمي رائده خالٍ، تحاماه أطراف الرماح تحاميًا) فهو في حقيقةِ حاله يَتحسر على تلك الصورة البهيجة التي كانت في الماضي، يَتحسر في مَعرِض الحُزن الشديد والمرارة مِن

أثر كلمة بسباسة. ومِن ناحية أخرى -كما قلتُ في مطلع هذه الأبيات الثلاثة- أرى أنّ الشاعرَ يشير بهذه العُقاب إلى نفسه، في شموخها وكثرة اجتلابِها ما تشاء وقتما تشاء، وتَبقَى تحت قدميه نوائبُ الدَّهر التي تَجاوَزَها كما بَقِيَت القلوبُ رطبةً ويابسةً تحت أقدام العُقاب!

وهذا البيت من أشهر التشبيه في شعرِ العرب إن لم يكن أَشهرَه، وقد أَدار عليه عبدُ القاهر كثيرًا مِن كلامه في شرح نظريته في (النَّظم) والسبب في هذا هو انحرافُ تركيبه عن المعهود -أي الانحراف المعروف في اصطلاح الدارِسين الأسلوبيين-؛ فقد شَبَّه فيه امرؤ القيس شيئين بشيئين، وكان الأصل أن يأتي بالمشبَّه الأول مع المشبَّه به الأول، ثم يأتي بالمشبَّه الثاني مع المشبَّه به الثاني، ولكنه جَمع بين المشبَّه الأول والثاني وأَتَى بهما أولًا، ثم جَمع بين المشبَّه به الأول والثاني وأَتَى بهما ثانيًا، فلماذا فعل ذلك؟ ما الفرق بين البيت بصيغته الشعرية التي أتى بها امرؤ القيس وبين قولنا: كأن قلوبَ الطير رطبةً العُنّاب، وكأن قلوب الطير يابسةً الحشفُ البالي؟

الفرقُ هو أنّه لما جَمع بين القلوب وهي رطبةٌ ويابسةٌ صوَّر لك معنًى لم يكن لِيَحصلَ بالتفريق، وهو شدةُ ضَراوة هذه العُقاب وكثرةُ صَيدها، حتى أنه تَجتمع القلوبُ الرطبةُ واليابسةُ في وقتٍ واحدٍ في وَكرِها وذلك لكثرة ما صادتْ في القديم وكثرةِ ما صادَتْ في الحديث، فكلُّه في وَكرِها، فأنتَ قد علمتَ في مشهدٍ واحدٍ أنها شَرِسَةٌ قاسِيةٌ كثيرةُ الصيد، وهذه القلوب في وَكرِها ساقطةٌ بين قدميها منها الرَّطبُ الحديث ومنها اليابِسُ القديم! لأجل هذا احتفى عبدُ القاهر شديدًا بهذا البيت في معرِض حديثه عن النَّظم والاستدلالِ له بأنه مَدارُ الجودة.

وقد ظنَّ أقوامٌ باطلًا أنّ مدارَ جودة البيت هو تشبيه شيئين بشيئين في بيتٍ

واحدٍ، وصحيح أنّ هذا مِن البيان القويّ والاقتِدار اللسانيّ، ولكنه ليس مَناطَ الجودةِ الأعلى في البيت، وإنما رَوْعَتُه هي فيما أَحدَثَه النظمُ من الصورة الحِسِّيَّة ثم المعنوية التي لم تكن لتتحقق لو أنه جَمع كلَّ مشبَّهٍ إلى المشبَّه به الذي يَتعلق به حتى لو كان على صورة التشبيهين أو حتى الثلاثة أو الأربعة في بيت واحدٍ؛ **فالروعةُ الأعلى-كما قلتُ-ليست في جَمع التشبيهين وإنما في نَظم التشبيهين.**

وبهذا الباطل خُدِعَ ابنُ حزمٍ -وإن لم يُصرِّح بأنّ حديثَه في خصوصِ هذا البيت لكنه أَشهر من أن يُدَلَّ عليه- فقد أنشد لنفسه ما وَقَعَ له فيه تشبيهُ شيئين بشيئين، فرأى من نفسه القدرةَ على تقديم ما هو أعلى -وهكذا سوءُ الفهم يُحَصِّل سوءَ الصنيع!- فقال[١] **(ولِي ما هو أكمل منه، وهو تشبيه ثلاثة أشياء في بيتٍ واحد، وتشبيه أربعة أشياء في بيتٍ واحد..)**

ثم أورد قطعةً فيها قوله:

كأنّ النّوى والعَتْبَ والهَجْرَ والرِّضَى ... قِرانٌ وأَنْدادٌ ونَحْسٌ وأَسْعُدُ

وهذا تشبيهُ أربعة أشياء بأربعة أشياء.

وفيها قولُه كذلك:

كأنّ الحَيا والمُزْنَ والرَّوْضَ عاطِرًا ... دُمُوعٌ وأَجْفانٌ وخَدٌّ مورَّدٌ

وهذا تشبيه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء.

ثم قال (ولي أيضًا ما هو أتم من هذا وهو تشبيه خمسة أشياء في بيتٍ واحد وهي:

---

(١) طوق الحمامة. ت حسين كامل الصيرفي.

كأني وَهْيَ والخَمْرَ والكأسَ والدُّجى ثَرًى وحَيًا والدُّرُّ والتِّبْرُ والسَّبَجْ

. . . .

وهذا أمرٌ لا مزيدَ فيه، ولا يَقدر أحدٌ على أكثر منه، إذ لا يَحتمل العَروضُ ولا بِنيَةُ الأسماء أكثرَ من ذلك)

فانظر كيف صار الأمر عنده **حَشْدًا ثم (حَشْرًا!) على مساحة البحر العروضي!!** أفيكون هذا الشعرَ؟! وإنما أُتِيَ ابنُ حزمٍ مِن قِبَلِ فسادِ ظنه باطلًا بأنّ الروعةَ العُليا للبيت هي في هذا الحشد، فأخذ يَحشِد، **ثم يَحشُر!** وهل كان يَعجز أحدٌ عن مثل ما أتى به ابنُ حزم؟! فلو أنكَ نظرتَ إلى ما حَشده ابنُ حزمٍ لوجدتَ أقصاه أن يكون من بابٍ واحدٍ، ولكنك لن تَجِدَ هذا النظمَ الجديدَ للمُشَبَّهات والمُشَبَّهات بها بحيث يَصنع ما لن يَصنعَه التفريق، كما هو حاصل في النَّظم الرفيع في بيت امرئ القيس، فقد رأيتَ أنّ إرجاعَ التشبيهِ في بيت امرئ القيس إلى صورته المعهودة تَضيع به صورةٌ مقصودةٌ أَحدَثَها تنظيمُه الجديد، وما عليكَ إلا أن تُجَرِّب الآن إرجاعَ التشبيهِ إلى صورته المعهودة في أبياتِ ابن حزمٍ على التنظيم الأول، وانظر؛ هل سنَفقد صورةً كانت قد أَحدَثَها تنظيمُه! **فاعلم أنّ فرقًا عظيمًا بين (النَّظم) و (الجَمع).**

***

بهذا البيت وبهذه الصورة يَنتهي القسمُ الثالث من القصيدة، وهو القسم الذي يَتحسر فيه ويَتذكر، فيلتقي مع القسم الأول الذي بكى فيه على الديار، سِوى أنه تابعٌ للقسم الثاني كما نبهتُكَ إلى هذا قبلُ.

يأتي القسم الرابع الأخير ليكون كالقُفْل للقصيدة، فهو العلّة لكلِّ ما قال فيها؛ وكأنّ جَدَّنا امرأ القيس قد انتَفض مِن كلِّ ما سبق؛ مِن الذكرى

والشجن، ومِن الغضبِ وصرخةِ الجرح في رَدِّه على بسباسة، انتَفض مِن الإغراق في الحزن والشجن والغضب والإهانة، فما وَجَدْنا في الأقسام الثلاثة الماضية سوى الحزنِ الحاصلِ في القسم الأول والقسم الثالث والغضبِ الحاصل في القسم الثاني وقد صَبَغَ القصيدةَ كلَّها فجعلها قصيدةً غاضبةً، جعلها صرخةَ جريحٍ، فيأتي هذا القسمُ الرابع على لونٍ مختلفٍ يَنتفض به مِن كلِّ الشعورات السابقة، ويَعلو فيه على كل تلك الشعورات، فيَختم به القصيدة. . هو القُفْل، وبه فَهِمْنا القصيدةَ كلَّها، بل بحرفٍ واحدٍ منه ابتدأ به الأبيات!

أتى امرؤ القيس بهذا القُفْل مُعلِنًا أنه فوقَ الحزنِ وأسبابِه، وفوق الغضبِ وأسبابِه؛ إنه الآن إنسانٌ آخر، إنسانٌ ليس هو الذي يَقف على الديار يَبكِيها، ليس هو الذي يَغضب لكلمةٍ بسباسة فيجيبها بكل ما قال، إنه لا يَرُدُّ الآن على بسباسة بذِكر صُوَر اللَّهو الذي يُحسنه، إنه سيُرجِع مُلكًا ضائعًا، مُلكَ مملكةِ كندةَ العظيمةِ على العرب، إنه الآن يَنتفض ليكون إنسانًا آخر غيرَ الإنسان الباكي والإنسانِ الغاضب، يَنتفض ليكون إنسانًا صاحبَ عزيمة، يَستعيد المجالَ الأولَ الكبيرَ الذي حَصَلَ فيه كلُّ ما بَكى لأجله، وحَصَلَ فيه كلُّ ما غضب لأجل شعوره بفَقْده أو اتهامه بفَقْده فأخذ يُثبتُ أنه يُحسن اللهو. إنه الآن يَستعيد المُلكَ الذي كان فيه عَهْدُ سلمى إذ تُريه مُنَصَّبًا وجيدًا كجيد الرئم ليس بمِعطال. .

ويَبني كلامَه الجديد على كل ما سبق، وكأنّ ما سبق هو العلّة لما حواه هذا القسمُ الذي هو قُفْل القصيدة؛ **لقد أَحدَث امرؤ القيس هذا البناء، وأَسَّسَ هذه العلاقة حين أَتَى في أول القسم بحرف الفاء فقال (فلو أنما) فإنّ ورودَ هذا الحرفِ يَجعلكَ تُراجِع كلَّ ما سبق، وتَعلم أنّ واحدًا وخمسين بيتًا -أي على**

رواية الأصمعي وإلا فقد تَزِيدُها إلى أربعةٍ وخمسين بيتًا بإضافة بيت إذا ما استحمَّتْ وبيتِ قليلةِ جَرْس الليل وبيتِ طُلِين بفار الفارسي-هي العلةُ والأثرُ في الأبيات الثلاثة التي تُقفَل بها القصيدة؛ إنّ القصيدة قبل تلك الأبيات الثلاثة الأخيرة تَحمل رُوحَ هذا الملكِ الكندي المجروح، **فإن كنتَ لم تُوَفَّقْ في الوقوف على مقصود الشاعر فيما سبق، فإنّ هذه الفاءَ الخطيرةَ هي مفتاحُكِ إلى القصيدة كلِّها.**

ونأتي الآن إلى الأبيات بعد استجلاء قضيتها، فترى الشاعرَ يَختم كلامَه بإفاقةٍ واستعلاءٍ على كلِّ ما مَضَى من ألوان الانفعال فيقول:

٥٢-فلَو أَنَّمَا أَسْعَى لِأَدْنَى مَعِيشَةٍ كَفَانِي ولم أَطْلُبْ قَلِيلٌ مِن المَالِ

قوله (أنما أسعى) تأتي (ما) هنا مصدرية، أي لو أنّ سَعْيِي. وقوله (ولم أطلب) هو جملة معترِضة بين الفعل والفاعل، أي: كفاني قليلٌ من المالِ ولم أطلب المجدَ والمُلْك.

* * *

هذا البيت، والبيتان بعده، يَحِقُّ لكلِّ (رجل) عالي الهِمّة أن يَكتبَها ويعلِّقَها على جِدار بيته لتكون له مَثَلًا! فإنّ الذي يَسعَى لأجل أدنى معيشة لا يَحتاج إلى غير القليل من المال الذي يَتَحقَّق به هذا الأدنى من العيش.. وكان امرؤ القيس يَفهم هذا، فلم يَختَرْ لنفسه أن يكون سعيُه لأدنى معيشة، فامرؤ القيس مُتَلَبِّسٌ برحلةٍ تاريخية معروفة، يَسعَى فيها إلى استرجاع مُلك مملكة كندة، فلو كان يَسعَى إلى الأدنى من المعيشة لَكفاه القليلُ من المال ولم يَطلب هذا المجدَ في تلك الرحلةِ الطويلة المُضنِية، وقد عَلِمنا أنّ امرأ القيس كان مُتاحًا له أن تَبقَى قبيلتُه كندة وأن يبقى مُلكُه على المملكة وأن يَقتل بأبيه أشرفَ رجلٍ

في بني أسد، ولكنّ هذا كان عنده من الأدنى.. **فهو لا يَسعَى إلى أن يأخذ ثأرَ أبيه بواحِدٍ** كان مَن كان هذا الواحد، **ولا يَسعى إلى أن يكون مَلِكًا على كِندة، وإنما يَسعَى إلى استرجاع مُلكِ كندة على العرب كما كانت في سابقِ عهدِها وعلى طول تاريخها، إنه يَسترجع تاريخَ كندة، فالأمر أكبر كثيرًا مما تَعرضه مصنفاتُ الأدب!**

والتَّخَيُّر الفني الذي ارتكبه الشاعرُ في نظم هذا البيت هو اعتراضه بهذه العبارة (ولم أطلب) فربما قال قائل: وماذا كان يَضِيره لو أنه قال (كفاني قليلٌ من المالِ ولم أطلب الملك) أو (لم أطلب الملكَ وكفاني قليلٌ من المال)؟ ماذا كان يَضِيره؟ والجواب الذي تنكشف به فنيةُ البيت هو **أنّ امرأ القيس قد جرى على أسلوبه في الاعتراض بالجُملة، ومَن تتبع الجملَ الاعتراضيةَ عند امرئ القيس وَقفَ على أنها-فضلًا عما يُفيده نفسُ الاعتراض-هي لُبُّ المعنى عنده، وهي مِسمار الكلام، فتكون ذروةَ المعنى الذي يَرمِي إليه، وليس أنه يَتوسَّل بها إلى غيرها**، وما قوله (ورضتُ-فذَلَّتْ-صعبةً) عنا ببعيدٍ، فهو يُلقِي بين العبارات بعبارة في لفظةٍ أو لفظتين، وهكذا فَعَلَ في هذا البيت؛ بادرَكَ مبادرةً قطعتْ عليك السياقَ لِيُربِكَكَ فيُلقِي إليكَ ما هو الأَهَمُّ عنده، فبَيْنا هو يقول لك (فلو أنما أسعى لأدنى معيشة كفاني..) وبَيْنا أنت تَنتظر الفاعلَ إذ يُبادركَ هو فيَقطع الكلامَ بقوله (ولم أطلب) هكذا في جملةٍ تامةٍ منفصلةٍ عن السياق النحويّ مُلْقاةٍ في وَسَطِه، وهو يريد هذا؛ يريد أن يَقطع السياقَ على هذا الشكل، لأنه يقول هذه العبارة وهو متلبِّس بالطلب، طلبِ المُلك والمَجد لمملكة كِندة، فكأنه يُبادِر بسرعةٍ فيقطع كلامَه ويقول: ولم أطلب هذا الذي تجدني متلبِّسًا بطلبه ولم تَرَ حالي تلك التي تراني عليها وهي ما تسأل عنه. ذلك أنّ حالَه التي يتلبس بها هي ما يَدُور حولَه الكلام.

ثم يقرر المعنى المُغايِرَ للمعنى المنفي فيقول:

٥٣-ولكِنَّما أَسْعَى لِمَجْدٍ مُؤَثَّلٍ وقد يُدْرِكُ المَجْدَ المُؤَثَّلَ أَمْثالِي

المجد المؤثّل هو القديم المُمْتَدّ بجذوره المستمِرُّ الباقي الذي لا يَنقطع، والأَثْلَةُ الأصل، يقول الأعشى:

ألستَ مُنتَهِيًا عن نَحْتِ أَثلَتِنا ولستَ ضائرَها ما أَطَّت الإبلُ

وأما قوله (وقد يُدرك) فإنّ (قد) في هذا المقام للتحقيق وليست للتوقع، فهي كالتي في قوله تعالى ﴿قَدْ يَعْلَمُ ٱللَّهُ﴾ أي يَعلم اللّه بالجزم وليس على وجه التوقع.

* * *

يقول امرؤ القيس إنّ الذي يَسعَى إليه ليس هو أدنى معيشةٍ كما هو حالُ أكثرِ الناس، وإنما هو يَسعَى إلى إبقاء المجد القديم ليَظَل باقيًا في ازدياد، ثم يؤكّد أنه سيَبلغ هذا المجد، فيَستعمل (قد) التي للتحقيق، فهو يَجزم ببلوغه هذا المجدَ المؤثلَ، لأنّ أمثالَه في علوِّ الهمة وشرفِ النسب من شأنهم أن يَبلغوا هذا المجد.

ولمّا كان بلوغُ هذا المجد فيه ما فيه من مكابدة المشقّة وفيه معالجةُ الخُطوبِ والمخاطر، فيَفترض امرؤ القيس اعتراضًا يُعتَرَض به عليه تقديره: إنّ الذي تَسعَى إليه فيه من المَشَقّات ما فيه، وفيه من المخاطر ما فيه، فلو أنّك رَضِيتَ بحالكَ وعِشتَ على غير العِيشةِ الأولى فلعلّه يكون الخيرَ لك، فيُجيب عن هذا الاعتراض بالبيت الأخير في القصيدة، وهو بيتٌ أقربُ إلى الحكمة في هذا السياق، فيقول:

٥٤-وما المَرْءُ ما دامَتْ حُشاشَةُ نَفسِهِ بِمُدرِكِ أَطرافِ الخُطُوبِ ولا آلِ

الحُشاشة من كلِّ شيء هي البَقِيَّةُ منه.

يقول امرؤ القيس إنّ الإنسان، كلَّ الإنسان، ما بَقِيَتْ في نفسه بَقِيَّةٌ منها فهو لا يَنفك عن الخُطُوب التي هي الأمورُ العظيمة ونوائبُ الدهر، فهو واقعٌ فيها لا مَحالة، لا يُدرِكُ أطرافَها، أي لا يَبلغ نهاياتِها فيَرتاح، ثم هو بطبيعته يَسعَى في الحياة ويَكِدّ لا يألوا جهدًا في ذلك فيَظَل مقيمًا في الخُطُوب، وكأنه لا يألوا جهدًا في السَّعيِ إلى الخُطُوب نفسِها.. يريد أن يقول: فإذا كانت هذه الحالُ هي حالَ الإنسان من حيث كونه إنسانًا فلا لَوْمَ عليَّ أن تكون مكابدتي في سبيل المجد المؤثَّل الذي يَستحقه أمثالي.

من المُعجِب عندي أن تُختَم هذه القصيدةُ ببيتٍ من الحِكمة! يَجعله الشاعرُ كالبرهان له على فساد حُجةِ من يَحتج بالخُطُوب على ترك السَّعيِ، **وكأنّ هذا البيتَ يُعلِن حقيقةَ ما يريده الشاعرُ من هذه القصيدة، وأنّ كلَّ ما مرَّ بنا مما يقول امرؤ القيس –وإن كان مكروهًا من حيث نفسُه– إنما وراءه نفسٌ مَلَكِيَّةٌ جريحة، لا تَعرف التَّوانيَ عن مجدِها، على خلاف ما يُوحِيه قولُه لو تَمَّ التركيزُ عليه دون وَحْدَة القصيدة وترابُطِها. فكأنّ هذا البيت يُذَيِّل القصيدةَ بختامٍ يُشِير فيه إلى أنّ القصيدةَ ليست على ظاهرها من هذه الوَتِيرة التي وجدناها في القسم الثاني في الرد على بسباسة..** حاولْ أن تتأملَ هذا وأن تَقِفَ على ما أقصد إليه.

ومن روعة هذا البيت أنّ الشاعر لم يَقل فيه ببقاء النفس، وإن كان هذا هو أصلَ المعنى، وإنما جعَلَها بقاءً لِحُشاشة النفس، أي ما يَبقى منها، وفي هذا تصويرٌ لمُكابَدة الإنسان مادام على ظَهر الدنيا ولو بشيءٍ مِن بَقِيَّةِ نفسٍ.

وهذا بيتٌ نبيلٌ في معناه وفي فَنِّه، أما معناه فواضح، فهو أصل العزيمة وعلَّةُ توظيف المُكابَدة في المَجد، **وأما في الفنّ فقد جَعَلَه ختامًا للقصيدة،**

وكأنه يَصبغ الشخصيةَ التي عِشْنا معها ويَصبغ طريقةَ تفكيرها بصِبغةٍ مختلفة عما أَلِفناه منها، فيُحوِّل بذلك تَصَوُّرَنا تحويلًا، فبعدَ الذاتية التي رأيناها وغَرِقْنا فيها في كل تفصيلةٍ من القصيدة، وبعدَ التصوير المستمر للذات، لم نتوقع أن يَستدل على حالِ نفسه بحكمةٍ إنسانيةٍ عامة، يُعَلِّل بها كلَّ ما مرَّ معنا من تفصيل ومِن سَعْيٍ موصول بهذا التفصيل، لتكون هذه الحكمة آخرَ ما يَبقى في ذِهن السامع والقارئ؛ يَبقى فيه لفظ (المَرء) الذي هو الإنسانُ كلّه، وتَبقى فيه (الخُطُوب) التي هي نوائبُ الدهرِ كلُّها، **وعلى هذا تتلون القصيدة بلون آخر بهذا الختام.**

ولأنني من أشد مَن يَرفض التَّدَخُلَ في القصائد بالحذف أو الزيادة تحت أيةِ حُجَّةٍ من الحُجج، ولأنني أؤمن بأن العبارةَ الواحدةَ واللفظَ الواحد يمكن أن يغيِّرا المعنى الكلِّيَّ لقصيدةٍ طويلةٍ-فإنني أحضُّ القارئ حَضًّا على أن يَتأنَّى فيَقرأ القصيدة من غير هذا البيت الأخير، أي من غير هذا الختام الذي أتى في صورةِ الحِكمة الرصينة المُقنِعة؛ فإنه واجِدٌ أنّ آخرَ انطباعاته عن القصيدة وصاحبها هو العزيمةُ والصبرُ والاعتزازُ بالنفس، ولكنه لن يُدرِكَ أن يكون في الشاعر هذا العُمقُ والتأمُّل في الاحتجاجُ لنفسه بعمومِ الحال الإنسانية التي لا تَنفكُّ عن النَّصَبِ والمكابدة ومُجابَهة الخطوب. جرِّبْ تلك القراءة، بتُؤَدَة وهدوءِ نفس، وكُن مُرهَف الحِسِّ لَمّاحًا.

وكم كان الدكتور محمد أبو موسى مصيبًا إذ يقول[١] (وقد وَضَعتُ هذه الحكمةَ بإزاء الحكمةِ التي في النونية:

إذا المَرْءُ لم يَخْزُنْ عليه لِسانَهُ فليس على شيءٍ سِواهُ بِخزّانِ

(١) الشعر الجاهلي-دراسة في منازع الشعراء. مكتبة وهبة ط الثانية ص ١٩٧.

ورأيتُ أنّ حكمةَ النونية تُشْبه حكمةَ العامة، وهذه الحكمةَ تُشْبه حكمةَ الملوك) اهـ

ولَكَم تُذَكِّرُنِي هذه الأبياتُ الثلاثة في نُبلِها وشموخِها وعلوِّ هِمَّة صاحِبِها بقوله في الرائية العظيمة:

بَكَى صاحِبِي لَمّا رَأى الدَّرْبَ دُونَهُ وأَيْقن أَنّا لاحِقانِ بِقَيْصَرَا
فقلتُ لَهُ لا تَبْكِ عينُكَ إنَّما نُحاوِلُ مُلْكًا أو نَمُوتَ فنُعْذَرَا

وقد كان القدماء يُدركون علوَّ هِمَّة هذا الشاعر، ففي ديوان الأعشى قصيدةٌ مشهورة يَمدح بها أحدَ أحفاد السموأل اليهودي المشهور، فكان مما قال فيها:

كُنْ كالسَّمَوْأَلِ إذ سارَ الهُمامُ لَهُ في جَحْفَلٍ كَسَوادِ اللَّيلِ جَرَّارِ

وسواء قلنا بصحة نسبةِ هذه القصيدة إلى الأعشى أو عدمِ صحتها، فالبيتُ إن كان للأعشى فهو يَدل على شهرة امرئ القيس بالهِمَّة، وإن كان موضوعًا عليه فهو موضوع على أمرٍ مشهور، بل قد يكون الوضعُ أقوى في الدلالة على هذا المعنى؛ إذ لا يَضَعُ الواضِعُ إلا على أمرٍ مستقرٍ مَعروف.

وابن دُرَيد يقول في مقصورته الشهيرة:

إنّ امرأ القيسِ جَرَى إلى مَدَى فاعتاقَهُ حِمامُه دونَ المَدَى

يَضرب به المثالَ على أنّ الإنسانَ مهما عَلَتْ هِمَّتُه وقَوِيَ عزمُه وسَعيُه فإنّ الموت نائلُه، ولا يَستقيم المثالُ إلا بما يَصلح أن يكون مثالًا.

وقد أثارَتْ هذه الأبياتُ الوالدَ الدكتور محمد أبا موسى فبَنَى عليها قولَه[1]

(والنفسُ التي يَسكنها هذا المعنى النبيل ليست نفسَ داعِرٍ دَنِيءٍ مُلَوَّثٍ بأعراض الناس.) اهـ.

---

(١) الشعر الجاهلي-دراسة في منازع الشعراء. مكتبة وهبة ط الثانية ص ١٩٧.

يَدفع بذلك ما يُفهَم من حديثِه عن سلمى وحديثِه عن زوج سلمى وما هو مشهورٌ عن امرئ القيس على العموم، على أنني لا أنظر في هذه المعاني نظرةً تربويةً أخلاقية، وإنما أنظر إليها من حيث دلالتها على معنى القصيدة، فأقول خاتمًا كتابتي تلك:

إن هذه القصيدة قصيدةٌ رفيعة، نبيلةٌ بحق، تتفجَّر بالفَنِّ في كل جزءٍ من أجزائها، وتترابط ترابطًا يَقف عليه أصحابُ الذوقِ الرفيع، في وَحْدَةٍ قويةِ التَّماسُك، شديدةِ الظهور لِمَن تَمثَّلها مُتأمِّلًا وكان عالِمًا بدلالات ألفاظِ العرب ومعاني النحو، وإنّها لَتُحَدِّثُ عن مكانةِ نفسِها إذا استمعتَ إليها، فأَرعِها سَمْعَك، ووَفِّر عليها ذَوْقَك، وأَعِدْ قراءتها بعد قراءتكَ هذا الشرح، واستعنْ به في تلك الإعادة، أو اقرأه مرةً ثانية، ثم استمِعْ إليها وهي **تُحَدِّثُك، فإنّ وَظِيفَتِي هي أن أُسمِعَكَ صوتَ القصيدة، لأَنسَحِبَ بَعدَها، تارِكَكَ وإياها، لِتَعودَ المياهُ إلى مَجارِيها، فتَتذوَّقَ نَصَّ القصيدةِ دونَ وسائط!**

كتبه / أبو قَيس محمَّد رَشِيد

الحيّ السابع-مدينة نصر

الفهرس العام

فهرس الأفكار الأدبية والمناقشات مع المذاهب والأفراد

ألا عِمْ صَبَاحًا

شرح أدبي عربي على القصيدة العذبة النبيلة لملك الشعراء

امرئ القيس

الحقيقةُ أنّ عمل محمد رشيد - يَبعث على الثقة ؛ لأمرٍ مبدئي مستقرٌ عنده وهوكثرةُ مُدارَستِه للشعرالقديم بوجهٍ عام، وشعر امرئ القيس بوجهٍ خاص، والقاعدةُ تُقرِّر أنّ كثرةَ المُدارَسة لَتُعدِي على العلم به؛ وكذلك الشعرُ يَعلَمُه أهل العلم به كما يقول ابن سَلّامٍ، ومحمد رشيد مِن أهلِ البَصَروالعلم بالشعرالعربيّ!

إنّ قراءةَ هذا الشرح تَكشف عن استصحابه عددًا كبيرًا من المقولات النقدية النظرية، والأنظار النقدية التطبيقية، الأمر الذي يُدرجه ضِمنَ أعمالِ (النقدِ الأدبي). ولعل أظهرَ المقولات النقدية التي أَلَحَّ عليها هذا الشرحُ هي مقولة الوَحدة الموضوعية للقصيدة.

هذا الشرح يَصلح أن يَنتمي أيضًا إلى حقل دراسات (نقد النقد) بما تَضمَّنَه من تَعَقُّبٍ لآراء عددٍ من الدارسين المعاصرين للشعرالقديم.

يُمارس محمد رشيد في هذا الكتاب في كثير من المواطن نوع مقارنة وتتبع لبعض الأساليب، ويستشهد على هذه المقارنات، وهو ما يَصحّ معه الإقرارُ بإمكان انتماء هذا الشرح إلى (حَقل البيان التطبيقي).

إنَّ فَحصَ عملِ محمد رشيد يكشف عن تطبيقه منهجيةَ الشرح التحليلي القائم على تتبع كل بيت، وربطه بما بعده متخذًا من اللغة والمعرفة بطبيعة النفس العربية التي يُمثِّلُها الشاعرُ مَدخلًا لهذا الشرح التحليلي.

يستثمر محمد رشيد حزمةً من علوم اللسان بالمفهوم القديم الوَسِيع كما يُصَوِّره ابنُ خلدون في مقدمته.

أ. د. خالد فهمي

ISBN 978 977 90 6038 5